5.734

Й УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А.И.КУЗЫ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ

КОТОРЧА ЛИВИЯ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

первой половины XIX-го века

ЯССЫ -1980

26353

III 5734

UNIVERSITATEA "AL.I.CUZA" IASI

CATEDRA DE LIMBI SLAVE

Livia Cotorcea

LITERATURA SI CIVILIZATIA RUSA

(Prima jumătate a secolului al XIX-lea)

610332
B.C.U. IASI

I A S I 1980

ОБЩЕСТВЕННАЯ И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ В НАЧАЛЕ XIX-ГО ВЕКА

Новый, XIX-ый век, вступивший в Европу с освободительными идеями, с осознанием исторической значимости общественной и культурной жизни человечества, с открытием человеческой личности в её общественной сущности, включил в своё стремительное движение и Россию. Этот процесс динамизации и вовлечения России в общее движение народов и сознаний сказывается особенно явно начиная с 1812-го года. Сознание опасности потери национальной независимости, вступление русских в Европу, их контакт с её политической, общественной и культурной жизнью-всё это напрягало мысль и воображение, пробуждало национальное самосознание. С разных сторон, жизнь ставила на очередь коренные вопросы общественного и государственного быта, побуждала образовательные интересы.

Так возникает крупное идейное движение, которое в своём шествии, непрерывном но неравномерном, привлекает лучшие умы России в борьбу за открытие и сохранение человеческого в человек и свободу его проявления. Первый момент упомянутого движения, которое продолжается до сих пор, питается мыслью, что можно осуществить эту великую цель через "воскресший дух народный"[1] и просвещение, понятое как " знание своих прав и своих обязанностей".[2] Вот почему , новое поколение, воспитанное наполеоновскими войнами, просветительскими идеалами XVIII-го века и русской реальностью, должно, как говорит Д.Н.Овсянико-Куликовский" учиться и просвещаться за всю Россию"[3]. Оно должно ещё найти пути для связи умственных и образовательных интересов с практической жизнью, которая выдвигала перед ним необходимость формирования новых государственных уч-

---

I Ф.Глинка, Письма русского офицера. В кн. Декабристы, Москва-Ленинград, 1951, стр. 309.

2 И.Тургенев, Нечто о крепостном состоянии в России , там же, стр. 459

3 Д.Н.Овсянико-Куликовский, История русской интеллигенции, Москва, 1907, стр. 49.

рождений и социальных отношений.

В разрешении вопросов культуры и общественной практики, люди первой четверти века подходят к открытию и объяснению национальной самобытности, которая, в свою очередь, становится краеугольным камнем этого решения. Так, считая крепостное право неприемлемым для исторических традиций России, для её реальных возможностей в современности, они объявили законным для неё демократическое управление или просвещенных монархию. Оба варианта программ преобразования общественной жизни опираются на теорию общественного договора, особенно на признание цели прогресса в осуществлении начал естественного права. С сознанием, что их дело является выражением "народной воли" в пользу конституционных идей и "здравого рассудка"[4], сторонники "обнародования" общественной жизни России организуются в тайные общества и масонские ложи, которые действуют с 1816-го года в самых крупных городах. Они выпускают газеты, журналы и другие виды публикаций, которые распространяют их идеи, делая из них достоянием всеобщим. В среде горячих споров, которые идут в Южном обществе (Кишинев) и в Северном обществе (Петербург) или на страницах официальных и потаенных публикаций ("Благонамеренный", 1816-1826, "Полярная звезда", 1823-1825; "Соревнователь просвещения и благотворения", 1818) готовится первая практическая проверка возможности согласования слова и дела, противопоставления правам государства и абсолютизма прав человеческой личности на политическую и экономическую свободу. Такой проверкой является восстание 14-го декабря 1825-го года в Петербурге, которое кончается трагически для его организаторов и участников.

---

4 М. Лунин, Общественное движение в России в нынешнее царствование. - В кн. Декабристы, стр. 526.

Хотя события этого дня произошли мгновенно, их смысл был ясен для современников и становился ясное для будущих поколений. С перспективы времени оказывается, что уверенность нескольких дворянофицеров в том, что "восстание(...)это первое официальное выражение народной воли"[5], не является доказательством их политической незрелости, а наоборот, признаком дальновидения и правильного понимания своей обязанности перед историей. Сознательно осуждая себя на гибель(об этом говорят письма, декларации и произведения глав восстания-Кондратий Рылеев, Никита Муравьев, Павел Пестель), понимая урок стихийных крестьянских восстаний XVIII-го века, дворянские революционеры наполнили свою жертву историческим смыслом сигнала, необходимого для пробуждения национального и гражданского сознания. Именно так воспринимают их дело революционные демократы в 50-ые годы XIX-го века и В.И.Ленин, который называет первую четверть века "дворянским этапом" в истории освободительного движения в России.

Цели пробуждения национального и гражданского сознания посвящается многостороннее, по-ренессансски широкое, культурное и научное движение эпохи. Этому времени обязана русская наука и культура направленностью к национальным ценностям, а иногда просто и начинаниями.

Так, изучение права и истории России по архивным материалам, летописям и народным традициям ведет к внесению исторического метода в юридические и исторические науки(М.Фонвизин, Записки о происхождении крепостного права, Корниловичч, Нравы русских при Петре Великом). Интерес молодого поколения к социологии и политэкономии породил целый ряд социальных утопий, которые при всем и различии, сознают, что переход к лучшему образу жизни невозможен без уничтожения крепостничества и без просвещения народа. Связано с этим организуются народные школы по системе взаимного

---

5 И.Лукин, тем же, стр.515.

обучении и начинается серьезное изучение обычаев,жизни и искусства народа. [illegible] ходят к расцвету русской этнографии и фольклористики,в основу которых ставится понимание народности как процесса:"Если под ней(народностью,Л.К.)разумеют общность обычаев,нравов,законов,всего общественного устройства,то она изменялась сообразно различным эпохам нашей истории".[6]Историческая перспектива характеризует собирание русских народных песен Вильгельмом Кюхельбекером или этнографические заметки таких работ,как:Рассказы о Сибири,Александра Бестужева-Марлинского,Письма русского офицера, Федора Николаевича Глинки.

В поисках национальной самобытности,усвоения научных и культурных завоеваний Европы и создания национальной науки и культуры,обосновываются русские математические,биологические,психологические и лингвистические науки.

В архитектуре,музыке и живописи этого времени стремление"разрабатывать" собственные богатства встречается с необходимостью согласовать их с классическими моделями мирового искусства.Архитектурные ансамбли,которые создаются в старой(Москва)и новой(Петербург)столице России,особенно,Казанский Собор А.Воронихина и перестроенное Захаровым Адмиралтейство,соблюдают,соблюдают многовековый опыт русских зодчих в создании крепостей и монастырей,но и гармонию и величие европейской классической архитектуры.Создание единства в этих ансамблях происходит при помощи "последовательно-проведенного принципа соподчинения частей"[7],принцип,который объясняет более свободную и гибкую поэтику,отвечающую ведущей идее эпохи,идее эволюции,движения и индивидуализма.С другой стороны,конечное впечатление целого амплуа и равновесия дышит просветительской уверенностью в существовании норм общечеловеческого и естественного,которым подчиняется все частное индивидуальное.

---

6 М.Лунин,Сочинения и письма,Пб.1923,стр.42.

7 М.В.Алпатов,Этюды по истории русского искусства,Москва,1967, стр.47.

В живописи и скульптуре дух динамики и человечности воплощается в соединении бытового жанра и мотивов высокой героики.И бытовое и героическое относятся к специфике русского духа,который скульптура и живопись ищут в истории и современности страны.Идея патриотизма и гражданственности одухотворяет работу Мартоса,памятник Минину и Пожарскому,который возвышается в Москве на Красной площади .

В живописи,особенно в портретной живописи О.Кипренского и В. Тропинина,создается образ нового человека,способного на великие дела,гуманного,открытого ко всему человеческому.Такой образ находим в портретах А.С.Пушкина.В.А.Жуковского,К.Н.Батюшкова,Н.Гнедича и других замечательных людей начала XIX-го века,написанных Кипренским.В портретной и пейзажной живописи,а также в жанризме,замечается интерес художника к новой крестьянской тематике,к русскому пейзажу,в которых раскрывается,опоэтизирование,физическая и душевная красота человека из народа,величие и тишина русского, скромного пейзажа.Типичны для понимания человека из народа и сельской жизни портреты крестьянских детей Тропинина и Венецианова, сцены из деревенской жизни Венецианова.

В эту же эпоху формировался гений Михаила Глинки,который открыл новые пути для русской музыкальной культуры,благодаря знанию русской народной музыки и использованию её в симфонической и оперной музыке.Именно разработкой русской народной музыки М.Глинка становится основателем русской музыкальной школы,которая позже через Чайковского,Бородина,Скрябина становится знакомой всему миру. Его общение с выдающимися личностями того времени,среди которых были Пушкин,Грибоедов,Кюхельбекер,В.Ф.Одоевский,без сомнения,способствовало включению его в богатую идейную жизнь,в общее движение к национальному,к открытию новой модели жизни и человека.Его

симфонические и оперные произведения(оперы Руслан и Людмила, Иван Сусанин),его романсы на стихи знаменитых поэтов эпохи(К.Н. Батюшков,В.А.Жуковский,А.С.Пушкин,Е.Баратынский,Ф.И.Тютчев)вдохновлены народностью,народным пониманием героического и трагического,нежностью и психологической глубиной русской народной песни.

Если архитектура,живопись,скульптура,музыка смогли представить дух времени в некоторых его проявлениях,то литературе предстояло выразить его во всей полноте и сложности.Опираясь на более богатые национальные традиции,она стала единственной эстетической силой,способной осмыслить все вопросы современности,включить в свою сферу все многообразие жизни общества,в том числе и искусства.Она более категорично проявляет свое сознание воспитателя человека и общества,сознание носителя национальной самобытности и ответственности за судьбы страны.

Поэтому,впервые в своей истории,русская литература выступает как организованное литературное движение с определенной программой и с собственной влиятельной прессой.Все это позволяет ей задавать себе вопросы о своей сущности,о том комплексе проблем, которые определяют ее одновременно как эстетическое и общественное явление.Так рождается литературная критика как ее самостоятельная отрасль,закладываются основы теории литературы и теории поэтического языка.

В начале века мы не встретим в русской литературе критиков-профессионалов.Самые крупные писатели являются и литературными критиками.В критических статьях,рецензиях и заметках Н.М.Карамзина,В.А.Жуковского,К.Н.Батюшкова,В.Кюхельбекера,Н.Гнедича,О.Сомова К.Рылеева,А.Бестужева-Марлинского литературная критика оформляется как беспристрастное и свободное суждение,основанное на правилах образованного вкуса.Наряду с этим,она сказывается и как исторический и теоретический подход к литературе,понятой в ее становлении и назначении,и как действительное орудие воспитания

вкуса общества. По всем этим путям, литературная критика выработала свои жанры и принципы, которые определили ее своеобразие: соединение эстетических оценок с публицистичностью. Особенно видна эта феноменим русской литературной критики в статьях: О басне и баснях Крылова, 1809г. В.А.Жуковского, Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года А.Бестужева-Марлинского.

В рамках литературы развивается и художественная критика, которая, наряду с литературной критикой, свидетельствует, как говорит Пушкин, о высокой культуре общества, но и о начале демократизации литературы. Предлагая живой рассказ о мастерах прошлого и настоящего, статьи Прогулка в Академию Художеств, 1814г. Батюшкова и Письма об искусстве В.Кюхельбекера начали осуществлять непосредственный контакт искусства с зрителем.

Этому сильному процессу демократизации литературы и искусства способствует и увеличение количества и профилей журналов, рост тиражей, развитие грамотности и просвещения через новые открытые школы.

Картина литературной жизни эпохи осложняется ещё и тем, что на тесном пространстве времени встречаются писатели разных эстетических убеждений и литературных направлений. Так, традиции эстетики классицизма не были еще преодолены (особенно в драматургии), просветительство и предромантизм еще действенны, когда романтическое направление стало живым и плодотворным явлением.

Еще творят и активно влияют на ход литературного развития писатели, которые вели свою главную литературную деятельность в XVIII-ом веке (Г.Р.Державин, И.А.Крылов, Н.М.Карамзин); В.А.Жуковский и К.Н.Батюшков, непосредственно воспитанные на их творчестве, находятся в расцвете творческих сил и своего литературной славы; на литературное поприще вступает поколение А.С.Пушкина, А.С.Грибоедова, К.Рылеева, В.Кюхельбекера, которое призвано установить размеры

и направления национальной литературы и русского литературного языка,усовершенствовать орудия творчества,превратить литературу в общественное дело.

Принадлежа периоду,переходному и для эволюции русского языка вообще,литература начала XIX-го века должна была ставить и решать,не только практически но и теоретически,вопрос о литературном языке и о нормах общерусского языка. Реформа Карамзина:язык литературы-язык просвещенного общества,изящный язык душевной жизни сентиментального и чувствительного человека больше не удовлетворяет.Со всей гибкостью и открытостью к лексическим и синтаксическим нововведениям (особенно из французского языка),язык Карамзина и его последователей не отвечает актуальной необходимости демократизации языка,языка "просвещенного народа" как основы национальной культуры. Эта необходимость порождает новый процесс упорядочения и очищения языка, управляемый принципом сближения литературного языка с языком простого народа и сопряжения его " с образованностью гражданском,с просвещением(...)".[8] Этот процесс маркирован спором о "старом"и "новом" слоге,в котором участвовали писатели разных возрастов и направлений.В ходе этого спора,который пробовлался более десятилетия,выяснились не только вопросы чисто языковые,но и вопросы национальной самобытности,литературных фори,канров,стилей и направлений.Выступления сторонников "старого слога"(статьи А.Шишкова Рассуждение о старом и новом слоге российского языка,1803г., Разговори о словесности,1811г.)и "нового слога (статьи Макарова в" журнале "Московский Меркурий",статья К.Н.Батюшкова Речь о влиянии легкой поэзии на язык,1816г. и Рассуждение о славянском языке, 1820 г. А.Востокова) выдвинули ряд предложений и вопросов,кото-

---

8 К.Н.Батюшков,Речь о влиянии легкой поэзии на язык.-В кн.К.Н. Батюшков,Сочинения,Москва,1955,отр.380.

рые являются плодотворными для будущего русского языка и литературы.В обсуждении и распространении этих вопросов и предложений значительную роль играют общества и кружки "Арзамас","Зеленая лампа" и "Вольное общество любителей российской словесности".

Шишков и его сторонники,помимо крайностей относительно сохранения церковнославянизмов в языке,отказа от всякого заимствования,закономерно ориентировались на русскую народную речь и народное творчество как на хранителя национального своеобразия.Эту их идею поддерживали и сторонники "нового слога" А.С.Грибоедов,А.С. Пушкин,В.К. Кюхельбекер ,и И.А.Крылов.С другой стороны,последователи Карамзина чувствовали,что реальности национальной самобытности шире народности и традиции.[9]Для них национальный дух заключает и движение согласно прогрессу общественной жизни и развитию культуры.[9]Поэтому они настаивают на необходимости обогащения языка новыми названиями и понятиями,которые позволили бы создать язык,не только изящный ,гибкий и народный,но и более понятийный и точный.Взаимодействие этих двух направлений в понимании путей развития литературного языка привело к установлению "языка среднего",т.е. к сближению книжной и разговорной речи на основе единого общенационального языка.

В становлении такого языка ведущая роль принадлежит лирическим и лиро-эпическим жанрам,которые в полной свободе вобрали в себя весь стилистический опыт предшествующего столетия и лингвистические нововведения текущего века. Развитие этих жанров в большом многообразии видов ослабляет строгую жанровую систему классицизма,сменяя поэтику жанров "поэтикой устойчивых стилей".[10]Этот процесс,вызванный привлечением в литературный язык элементов разговорной речи и просторечия повлиял на развитие языка,о чем свидетельствует К.Н.Батюшков в своей знаменитой

[9] К.Н.Батюшков.Речь.-В кн. Сочинения.Москва.1955.
[10] Ю.Н.Тынянов."Архаисты и Пушкин".Ленинград.1974,стр.24.

Речи.

Полная свобода в отношении к жанрам и языку, привлечение в литературу широкого круга вопросов современности и истории, понимание отношения человека к миру не столько как созерцание но и как действие, интерес не только к душевной жизни человека, но и к его великим духовным и социальным устремлениям-все это показывает, что в русской литературе начала века образуется новое направление, благодаря которому русская литература становится одновременно национальной и универсальной. Сквозь многообразие и пестроту литературных явлений пробивается и усиливается сказывает-себя русский романтизм.

РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

I. Общие сведения

" Сколько я ни читал о романтизме, всё не то"-писал Пушкин более ста лет тому назад. Эти слова великого поэта оправдываются и сегодня, хотя с тех пор накопилась огромная литература по вопросу о романтизме. Многочисленные определения, которые дали этому явлению знаменитые его исследователи[11], касаются лишь части его сложности. Направление, которое в своей практике избегало всяких норм и определений, само не поддается определению. Зато можно его описать по доминантам, которые позволили таким исследователям, как: Е. Вара, Г. Понго, Т. Виану, Н. Фрай, В. Жирмунский, Ванслов, открыть романтическую типологию в многообразии его национальных проявлений.

[11] P. Barrère, Sur quelques définitions du romantisme, "Revue des sciences humaines", 62-63, 1951; G. Călinescu, Clasicism, romantism, baroc, în Impresii asupra literaturii spaniole, Buc., 1965; A. Béguin, Sufletul romantic și visul, Buc., 1970; C. M. Bowra, The Romantic Imagination, London, 1961; В. В. Ванслов, Эстетика романтизма, Москва, 1966.

Хотя такую типологию можно встретить у многочисленных худож-
ников ,принадлежащих разным периодам истории мировой литературы,
начиная с античности и до наших дней, она сумела маркировать це-
лое идеологическое и художественное направление лишь в конце XIII-го
и в начале XIX-го века.В этот период романтизм стал новым способом
жизнеощущения и новым художественным методом. ее воспроизведения.

Новизна отношения к действительности сказывается в великом
любопытстве и беспокойствии перед ее относительностью ,но и в со-
знании обязанности вторжения в нее ,познания ее бесконечности.
Типичным для этого нового отношения к миру становится Фауст Гете,
одушевленный великой жаждой знания,чувствующий в себе отвагу кинуться
в мир,нести всю земную скорбь и все земное счастье.

Освобождаясь от законов разума ,которые ограничивали его воз-
можности чувствования и знания,новый человек открывает самого себя
в бесконечности вселенной,которой противопоставляет себя гордости ,
но в которой угадывает незнакомые огромные силы,пугающие и чару-
ющие его одновременно.

Так как разум не может связывть его с этими силами,романти-
ческий человек ищет новые пути для установления своего единства
со вселенной.Один из этих путей был уже указан сентиментализмом,
который видел в чувстве величайшую человеческую ценность, га-
рантию естественности и подлинности человеческой жизни и искусства.
Но романтизм расширил и углубил этот размер человека открытием
души как внутреннего центра и принципа жизни,управляющего не
только чувствительностью ,но и всей духовной жизнью человека,
со всеми ее брожениями,неустойчивостью и относительностью.

В качестве"душевного пространства" романтики выбирают глу-
бокий уровень бессознательного ,который проходит через психическую
личность и выходит за ее пределы.Следственно,оно проявляется на ра-

ных уровнях:на уровне личного опыта(открытие глубинной психологии индивидуума и индивидуализация романтического героя),нации(выявление национальной специфики) и на уровне общечеловеческом(открытие постоянно человеческого в человеке и его общности с сущностью космического мира).

Чтобы подойти ко всем этим глубинным сферам жизни ,романтик нуждается в полной свободе движения.Вот почему он прибегает к анатомированию человеческой психологии,к рассмотрению мира через сон и воображение.Обогащенные открытиями сна и воображения,романтики открывают незнакомые размеры и перспективы не только в жизни вселенной как таковой ,но и в самой обыденной жизни человека. Иногда эти перспективы деформируют знакомый образ мира,возбуждая в человеке чувство гордости творца, ,прометейские порывы ,довольно часто, чувство страха и недопустимости. Этим объясняется тот факт,что романтический человек чувствует свое родство с миром ,но и чуждается его ,нередко отгораживал маской сознательное "я" от объектов внешнего мира.Эта маска есть пустое бессодержательное средоточие социального бытия,выражение социальной неприспособленности романтика,которая обыкновенно переходит в гордый демонический протест против социального порядка и вообще против мира,замыкающего его бесконечные стремления во временные ,пространственные и биологические границы.

Формой такого протеста считается им само творчество.Оно является,если не единственным то самым высоким,способом самоопределения и самоограничения при сохранении бесконечности и ...тической сущности в человеке.Вот почему в эпоху романтизма искусство становится настоящим мифом.Оно часто воспринимается как ряд магических жестов с целью установления потерянного единства сознательного и бессознательного,выявления человека в его многомерности.Потому что художник в своих магических жестах при-

частен к идеалу, чуждому действительности; он считается мерилом ценностей жизни, критерием прекрасного. К нему выдвигаются великие требования воспитателя и просветителя общества, выразителя сознания человечества и мира4 "Подлинный поэт-всеведущ,-писал Новалис,- он действительный мир в малом преломлении"[12]. Это предложение Новалиса резюмирует романтическое понимание художника: как единства уникального и универсального, эгоцентрической замкнутости и предельного открытия, стремления к людям. Отсюда выводится идея об единстве конечного и бесконечного в искусстве и об его облагораживающей миссии.

Вера романтика в родство миров человеческого и космического порождает аналогичный тип мышления и чувствования, который, в свою очередь, определяет метафорический характер романтического искусства. Правда, метафора достояние искусства с самых его начал, но в эпоху романтизма она из положения образа среди образов переходит в положение творческого принципа и организующего художественного фактора. Только романтическое мышление, по преимуществу аналогичное, могло создать грандиозные метафоры Байрона, Гюго Эминеску или Лермонтова. В них (например, метафора мир-темница Байрона или Гюго, метафора скала-гений Лермонтова, старец-время) предметы, далекие в пространстве и во времени, отождествляются в универсальное целое. В них осуществляется диалектическое единство мысли и интуиции, сознания и материи, поэзии и философии.

Идея всемирной аналогии и романтическая метафора являются ответом человеческого духа на вечный вопрос о мире и о месте человека в этом мире. Вот почему романтизм сделал поэзию высшей деятельностьючеловеческого духа, в которой искусство встречается с

---

12. Novalis, Werke, Briefe, Documente, I-IV. Hrsg. von I. Minor, Jena, Diedrichs: 1907, II, стр. 309, apud В. Б. Ванслов, Эстетика романтизма, стр. 169.

с философией, величайшая свобода фантазии с разумом, личное и общечеловеческое с общественным.

Ища духа в великом и малом мире, романтик проносит этот мир через субъективный опыт отдельной, но исторически сложившейся личности. Это и заставило исследователей говорить о субъективизме как об определяющей черте романтического искусства. Обыкновенно, этот субъективизм вырастает в титанический и демонический протест против реальности с позиций великого идеализма и познания этой реальности , одновременно. Таким образом, отрицание и утверждение, поддержанные наблюдением и мечтой, становятся творческим пафосом романтизма.

Двоякий подход к действительности-сближение с нею через наблюдение и отход от неё через мечту-ставит в один художественный ряд бытовые реалии и биографические импульсы с общечеловеческими идеалами, с несуществующим и возможным. Отсюда колоссальность картины мира и искусство ювелира в выборе и отработке её деталей. Колоссальное и героическое прилагаются к обыденному и незначительному, а вечное строится проекцией их в безвременное пространство и открытием исторического размера. Этот синтез, который романтик производит между величественным и обыденным, между "я" в его историческом проявлении и целым миром, определяет суть романтической эстетики-романтическую иронию.

Приложение романтической иронии, как осознанной относительности мира, изменяет подход художника к самому поэтическому материалу, к языку, к герою, к поэтическим формам и жанрам. Дистанция автор-поэтический материал, автор-герой уменьшается, возвышением героя до идеала , предложенного авторским "я" и снижением его до среды, носителем которой признается такое же авторское "я". Таким путем открывается герой-характер и причинность его связи со средой, что уже указывает на реалистические тенденции в самых недрах романтизма.

Истинным художественным атеизмом является и отношение романтика к традиционным жанрам и к языку. Разрушение жанровой системы происходит довольно бурно. Такие споры, как спор вокруг Эрнани Гюго во Франции и Руслана и Людмилы Пушкина в России, помимо их роли активизатора литературной жизни эпохи, получают значение выразителя сдвига поэтики от нормативности к экспрессивности. "Субъективизм" романтика, изменение дистанции между поэтическим материалом и художественным "я", амбивалентность его отношения к действительности порождают лиро-эпическую поэму, роман-исповедь, лирико-философское эссе, развивает лирический жанр в многообразии форм. И в отношении языка замечается отказ от его использовании как нормы. Широко заимствуя традиционный язык поэзии, романтик берет его как материал для построения новых смысловых сочетаний. Кроме этого, он принимает во внимание социальные, исторические и географические пласты языка. Просторечия, диалектизмы, историзмы обогащают поэтический язык и в то же время создают исторический и местный колорит, который у романтика становится признаком достоверности.

В сущности, романтик выбирает слова по их впечатлительной силе и меньше по их понятийной ясности, что преобразует саму их функцию в словесном ряду. Относительная понятийная автономность слова подчиняется более широкому симфоническому движению фразы, периода абзаца в виду создания суггестивной атмосферы. Симфонизм, реализующийся на лексическом, синтаксическом, композиционном уровне целого говорит о тенденции романтика сблизить поэзию с музыкой, расширить её экспрессивные возможности. Этим романтизм, как доказывает последующая эволюция литературы, очерчивает, как тенденцию, феномены реализма, натурализма и символизма.

2. Русский романтизм

При наличии общей романтической типологии, всякая национальная романтическая школа проявляет себя согласно национальной литературной и культурной традиции, мировоззрению, свойственному национальному духу и историческим условиям страны. Об этом убедительно говорят многочисленные работы-синтезы, посвященные романтизму вообще или европейскому романтизму в особенности. Среди них напомним работы Тигема, А. Бегуэна, В. В. Ванслова[13] и том ROMANTISMUL EUROPEAN, который появился у нас в стране.

Используя сопоставительный метод, указанные работы подчеркивают единство романтического направления при наличии явных национальных особенностей. Не останавливаясь специально на их аргументах и анализе, отметим лишь тот факт, что, исключая русские работы и, частично, упомянутую румынскую работу, они не включают в анализ и русский романтизм, а если и включают, то мимоходом.

Эта ситуация имеет несколько объяснений. В период расцвета романтизма в России, культурное движение, о котором мы говорили выше, имеет преимущественно направление от Запада к России. Если в этот период Россия чувствует свое единство с культурными завоеваниями Запада, то Запад далеко не вполне сознает существование России как создателя культуры. Заметки о ее артистическом быте скорее носят характер любопытства перед красочным и живописным, его точки зрения, явлением. Кроме этого, язык является преградой для проникновения великих ценностей русского романтизма в европейский обиход даже тогда

---

13 P. VAN TIEGHEM, LE ROMANTISME DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE, PARIS, 1948;
A. BÉGUIN, SUFLETUL ROMANTIC ȘI VISUL, BUCUREȘTI, 1940; В. В. ВАНСЛОВ, ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА, МОСКВА, 1966.

когда это явление уже исчерпало все свои возможности, когда Пушкин и Лермонтов узаконили его как великое явление в мировой литературе. По всем этим причинам, русский романтизм не мог играть в литературной и культурной жизни Европы такую роль, которую сыграли французский, немецкий или английский романтизм. Но, оказывается, ценность искусства не сводится только к его функции активизатора и стимулятора других художественных явлений. Правда, в случае французского, немецкого и английского романтизма культурная функция дублируется великими художественными ценностями. Но отсутствие непосредственного участия в культурной жизни Европы, оправданного вышеуказанными обстоятельствами, никак не умаляет ценности русского романтизма. Недостаточно сказать, что он решил все культурные вопросы в рамках русской литературы, нужно еще добавить, что он оплодотворил европейское искусство посредственно, через И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, которые признают свое родство с величайшими представителями русского романтизма. Поздние переводы из Пушкина, Лермонтова, раннего Гоголя, Тютчева убедительно показали всем, что в то время, когда Европа видела в русском искусстве только курьезное, "дикое" и религиозное, в ней существовали уже образцы высокой художественности и модели будущего европейского романа.

Шаг к объективной переоценке русского романтизма на фоне мировой литературы совершила наша румынская критика в последнее время работами Т.Николеску, И.Кицимии, А.Гижицкого[13] и Е. Логиновской.[14]

---

14 I.C.Chiţimia, Le romantisme slave et la modalité différente

---

14 T.Nicolescu, A.S.Puşkin, Bucureşti, 1968; I.C.Chiţimia, Le romantisme slave et la modalité différente de la réception créatrice de folklore en perspective universelle, "Analele Univ.din Bucureşti", (Limbi şi literaturi străine), 11, anul XXVI, 1977; A.Ghijiţki, Romantismul rus, (Poezia), Cluj, 1975; E.Loghinovski, De la Demon la Luceafăr, Bucureşti, 1979.

Включая русский романтизм в европейское движение, эти ра[illegible]и, особенно работа И.Кицимии, раскрывает в нем черты, сво[illegible]енные более узкой культурной сфере юго-восточной Европы. Привлекая аргументы исторического и культурного характера, особенно аргументы народной культуры, румынские исследователи доказали, что русский романтизм является эстетическим выражением действенного мировоззрения, которое предполагает развитое чувство реалий, некую религию жизни как таковой, сознание принадлежности к великому движению истории и к личности нации. Все это объясняет тот факт, что романтический протест в русской литературе(и вообще в славянских и румынской) происходит не во имя индивидуальной личности, а во имя личности нации и во имя общественных идеалов, что романтическая мировая скорбь принимает в ней выражение гражданской скорби. Критический дух силен и плодотворен в русском движении романтизма, что и дает ему возможность определить самого себя изнутри, через литературную критику, пройти несколько "возрастов", которые в равной мере отрицают и утверждают его. Динамика русского романтического направления, огромный труд в ассимиляции и создании самого себя как выражения национальности придает ему очень сложный характер. Ведь оно должно заменить для России целые эпохи культуры и немедленно ввести ее в мировую культуру.

Процесс ассимиляции определяет первый этап русского романтизма, который, избегая односторонности предложенных критикой наименований, мы будем называть просто ранним этапом. Это не "сентиментальный", не "просветительский" и не "элегический "романтизм, а романтизм, рождающийся в переходе через сентиментализм, просветительство и классицизм одновременно.

Это период внесения в русскую литературу романтических мотивов и тем, период выработки поэтического языка романтизма, подготовки, через переводы и переложения, публики к национальным романтическим произведениям. Представляющими для этого периода зарождения романтизма, который можно отнести условно к 1800-1820 годам, являются Василий Андреевич Жуковский и Константин Николаевич Батюшков. Наряду с ними выступает целая плеяда писателей, последователей Карамзина и Радищева. Она образует ту культурную и литературную атмосферу, которая задерживала в центре внимания публики вопрос о романтизме и которая воспитывала поколение Пушкина.

Во второй период развития русского романтизма-20-ые годы- поколение Пушкина сумело установить романтическую литературу как национальную литературу. В этом процессе, символически намеченном появлением Руслана и Людмилы Пушкина, участвуют поэты, прозаики и драматурги, среди которых выделяются Александр Сергеевич Грибоедов, Вильгельм Кюхельбекер, Александр Бестужев-Марлинский. Творчество Пушкина сосредоточивает в себе все поиски и тенденции этих и предшествующих художников. Оно придает им существование прочного, высоко художественного явления.

30-ые годы отмечены творческой зрелостью Пушкина, который уже открыл художественные принципы реализма, эпигонством и неудачными попытками создать романтическую философскую поэзию в среде так называемых любомудров. В этот же период утверждает себя русская романтическая повесть в творчестве Владимира Одоевского, раннего Гоголя и Лермонтова. Вторая половина этого периода отличается и полным расцветом романтической поэмы в философских и исторических поэмах Пушкина, в поэмах Лермонтова.

Без сомнения,гений Пушкина доминирует над литературной жизнью этого периода,но не в смысле распространенности и успеха у публики его творчества,как случилось в 20-ые годы,а своей способностью уловить настоящий путь русской литературы и обновить,предвидя её законы,и лирику,и прозу,и поэму.Ему присоединяется молодой Лермонтов,который станет самым сильным выразителем общественной,исторической и философской мысли эпохи.Поэтому,он смог создать русскую философскую лирику высокой глубины и художественности.Наряду с ним,но далеко от литературной жизни, и другими путями создал романтическую философскую лирику и Федор Иванович Тютчев.

В 40-ые годы русский романтизм исчерпал себя как литературное направление.Это с достоверностью доказывает эпигонство в поэзии и в прозе,которое превратило живое явление в бессодержательную,поверхностную манеру.Но это происходит на периферии литературной жизни.В её центре теперь стоит рождающаяся"натуральная школа",т.е. реалистическое направление,которое открывает период великого русского классического романа,продолжающийся до самого конца XIX-го века.

ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ
(I783- I852)

В своей итоговой работе Сочинения А.Пушкина,во второй статье [I5], В.Г.Белинский назвал Жуковского первым русским романтиком,устанавливая этим не только место поэта в русской литературе,но и его принадлежность к великой семье художников-романтиков.Большинство последующих исследователей творчества

I5 В.Г.Белинский,Сочинения А.Пушкина,Избранное,I,II,Москва,I959

Жуковского исходят из этого определения Белинского.Положение его оправдано всей литературной деятельностью поэта,автора оригинальных стихотворений,переводчика и литературного критика.С другой стороны,оправдано и утверждение А.Н.Веселовского[16] и Л.Гинзбург[17] о том,что Жуковский более сентименталист чем романтик. Оправданность обоих подходов к творчеству Жуковского объясняется тем,что поэт принадлежит переходному периоду и еще тем, что в нем ,как в каждом художнике ,мировоззрение и творческий метод не проявляются в чистом виде.Смесь сентиментализма и романтизма особенно ощутима у Жуковского,но если считаться с доминантой его творческого пафоса,то следует признаться,что она более относит его к сентиментализму чем к романтизму.Анализ оригинального творчества поэта убеждет нас в том,что предметом его является мир души как чувства,а не как комплекса духовных(психологических,идейных,общественных)переживаний,характерного для романтизма. В связи с этим сам поэт говорит:"Мемуары мои и подобных мне могут быть только психологическими,то есть историею души(...)"[18] Следовательно,для него душа,полисемантическая романтическая реальность,сводится,в основном,к психологическому ,к чувству .Вот почему центральным вопросом его творчества становится соотношение душа(чувство)-мир а не соотношение сознание-мир,хотя и эта последняя чисто романтическая проблема не совсем отсутствует в его поэзии.Но она не определительна для его мировоззрения и его эстетического выражения,а скорее выражает интерес поэта как просвещенного человека к культурным зарубежным явлениям. Хотя русская критика относит этот интерес ,воплощенный в многочисленных переводах

16 А.Н.Веселовский,В.А.Жуковский,Поэзия чувства и сердечного воображения,С.ПБ.,1904.

17 Л.Гинзбург,О лирике,Ленинград,1974

18 В.Г.Белинский,Там же ,стр. 195

и переложения к оригинальному творчеству,мы предлагаем отграничить эти две области.

Жуковский не является художником первой величины.Как подчеркивает Д.Бальмонт,он" представляет из себя тип мягкой,пассивной латуры,воспринимающей с необыкновенной легкостью все влияния,родственные с его душой,но вместе с тем и артистически воссоздающей все воспринимаемое".[19] Положение счастливое для русской культуры и литературы,но не плодотворное для самого поэта,талант которого исчерпался довольно быстро.

Несмотря на это,поэтическая личность Жуковского доминировала над литературной жизнью первых двух десятилетий века до появления Пушкина,хотя одновременно с ним жил и творил поэт,замечательный своей художественной смелостью,широтой культурных интересов и глубиной эстетического дарования и мышления-К.Н.Батюшков. Объяснение находится не в даровитости поэтов,а в потребностях русской литературы и русской общественности. Жуковский пришел во-время,Батюшков-слишком рано.Русская литература и русское общество начала XIX-го века нуждались в нравственных ценностях,в воспитании и смягчении нравов.Поэзия Жуковского отвечает именно этим потребностям,что и объясняет широкое её распространение и признание не только критикой но читающей публикой .Отсюда не нужно делать вывод,что значение поэзии Жуковского сводится только к её воспитательной функции.Она могла одухотворить русскую литературу и общественную жизнь потому,что создала образы высокой поэтичности,художественности.

Жуковский-лирик по преимуществу.Его литературное наследие ,которое содержит и прозаические произведения,целиком пронизано лиризмом.Это мягкий,меланхолический лиризм,одухотворенный

I9 Д.Бальмонт,Горные вершины.В кн.Сборник статей,К.I-ая,Москва, I904,стр.6I.

стремлением "прекрасное в полете удержать".Для Жуковского это прекрасное достигается через страдание, "творец великого", путь ознакомления человека с "таинственным вдохновением веры, с утехою надежды,с сладостным упоением любви".[20] В этих высказываниях,поэт определяет свое поэтическое кредо ,кредо поэта романтика-сентименталиста, для которого мир- отражение действительности в собственной душе.Он более открыто признает свое субъективистское восприятие мира,когда пишет:"(...) я по натуре моей не имел практического взгляда на жизнь и на людей".[21]

Лирическая правда индивидуального переживания становится для него единственной истиной,в то время как объективный мир осмысляется как ее покрывало,как эфемерная видимость.Такое отношение к действительности свойственно поэту на всем протяжении его литературной деятельности,придавая ей некоторую однотонность, но и жизненную достоверность.

Оно ощутимо еще в период литературного ученичества ,которое прошло в Московском пансионе.Здесь формировались литературные вкусы Жуковского,которого привлекают создания английского и немецкого предромантизма.Меланхолическая его натура,поддержанная и неясной семейной обстановкой детства и юности(был незаконным сыном помещика Бунина и турчанки Сальхи),питается элегической поэзией английских поэтов Томсона,Юнга,Грея,волшебно-сказочными и рыцарскими романами средних веков,песнями Карамзина,которого Жуковский считает своим профессором.

Интересы к сентиментальному и раннеромантическому искусству остаются у него и после окончания пансиона."Дружеское литературное общество",которое молодой Жуковский организует в 1801-1802г.

---

20 В.А.Жуковский,Взгляд на землю с неба ,Полное собрание сочинений в №—и томах,С.-Петербург,1902,т.X,стр.26.

21 .Сочинения и переписка П.А.Плетнева,С.Пб.1885,т.III,стр.646.

вместе с А.Тургеневым,Мераляковым и Кайсаровым,это среда ,в которой,ба основе литературы и теоретических высказываний йенских романтиков,очерчиваются и его эстетические взгляды. Определяющим для них является принятие Жуковским романтического понимания поэзии как "откровения в теснейшем смысле".

"Жизнь и поэзия-одно"-пишет поэт позже. Его настоящий поэтический дебют в 1802-ом году переводом-переложением "Сельского кладбища" Грея выявляет одно значение этого высказывания, а именно ,отождествление Жуковским своего миросозерцания с любимой им поэзией.Вот почему читатели восприняли этот перевод из Грея как дебют Жуковского уже оформленного ,оригинального поэта. Другое значение вышеуказанных слов поэта -это отождествление им собственной жизни с поэзией ,как верным выразителем истории души.

Действительно,творчество Жуковского,как доказал и А.Н.Веселовский,содержит историю жизни его.Но эта история дается посредством традиционных лирических сюжетов и ситуаций.Таким образом,поэзия потерь и несчастной любви и размышления над скоротечностью жизни просветляется,представляясь в мягкой тональности утешения и светлой меланхолии.

Через сентиментальные и романтические мотивы жизни-бездны слез и страданий(На смерть Андрея Тургенева ,1803,К Делию ,1809,Кто слез на хлеб свой не ронял ,1816,На кончину ее величества королевы Виртембергской ,1819),трогательных любовных томлений(Песня,1806,О милый друг!теперь с тобою радость ,1811, Воспоминание,1816,Минувших дней очарованье,1818),очарования души и вдохновения(К мимопролетевшему знакомому гению,1819,Невыразимое,1819,Лалла Рук,1821,Явление поэзии в виде Лалла Рук ,1821)

проходит образ единого лирического героя,как единого характера, разработанного именно психологически.Как подчеркивают Г.А.Гуковский и Л.Гинзбург ,этот факт является новостью в русской лирике,которая влечет за собой обновления в поэтическом стиле.

Единство лирического героя у Жуковского создается его включением в единое настроение и в вневрменное время.Это состояние отроческой влюбленности,когда душа стремится к бесконечному ,принимая свое стремление за саму бесконечность, когда предмет желаний и размышлений окружен ореолом неопределенности и сладкой,необъяснимой носталгии.Поэтому ,мы можем сказать,что образ-характер у Жуковского не развивается,хотя он автобиографичен и содержит в себе всю историю любви поэта к своей племяннице Маше Протасовой:радость взаимной любви,страдание разлуки и преждевременной потери возлюбленной.Эта история не дается в ее конкретных чертах,а сублимируется возвышенно-меланхолической чувствительностью героя ,который заключает образ любимой в своей душе как квинтэссенцию общечеловеческих нравственных ценностей:

Мой друг,хранитель-ангел мой,
О ты,с которой нет сравненья,
Люблю тебя,дышу тобой;
Но где для страсти выраженья?
Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю;
Прелестных вижу-в их чертах
Одну тебя воображаю.

Беру перо-им начертать
Могу лишь имя незабвенной;
Одну тебя лишь прославлять

Могу на лире восхищенной;
С тобой,один,вблизи,вдали,
Тебя любить-одна мне радость;
Ты мне все блага на земли;
Ты сердцу жизнь,ты жизни сладость.
(Песня,I808)

Сладостная,воздушная,рыцарская любовь к Ней сопровождается светлым Предчувствием Невыразимого и Далекого,подготовляя момент "чудесного преобразования",поэтческого вдохновения:

Когда я был любим,тобою вдохновенный,
Я пел,душа моя хвалой твоей жила .
(Песня,I806)
Он лишь в чистые мгновенья
Бытия бывает к нам
И приносит откровенья,
Благотворные сердцам;
(Лалла Рук,I82I)

Жизнь сердца незаметно переходит у Жуковского в жизнь воображения.Она претворяется в романтический иррационализм,который раздвигает грани времени и пространства,стирая рубеж между Здесь и Там,между Теперь и Прежде,между жизнью и смертью:

Друг,на земле великое не тщетно;
Будь тврд,а здесь тебе не изменит
О милый,здесь не будет безответно
Ничто,ничто: ни мысль,ни вздох,ни взгляд.
(Голос с того света,I8I5)

Романтический иррационализм Жуковского редко выражается в сильных мистических порывах или в причудливой фантастике.Его сопровождает тихая,ровная,унылая мечтательность,тоска по идеалу человеческой души,в прекрасном предназначение которой он верит:

При мысли великой,что я человек
Всегда возвышаюсь душою.
(Теон и Эсхин)

Эта вера примиряет поэта с жизнью ,зарождая поэзию растворения человека в мире ,полном дыхания божества:

С природой и жизнью опять примирись;
О!Верь мне,прекрасна вселенна.
(Теон и Эсхин)

Картины природы становятся выражением психологической жизни лирического героя,который проецирует на них свое настроение мечтательности, унылой меланхолии.Выбор деталей природы указывает на то,что они предназначены служить зеркалом,которое возвращает образ светлой грусти души его; заход солнца,тенистая и полная тихого журчания источника роща,купола церквей,отраженный в воде,тропинки,которые неведомо куда ведут,все эти зримые образы становятся сигналами психологического пейзажа, свойственного поэзии Жуковского. Сама манера их зарисовки как будто китайской кистью,которая не пишет предмет,а лишь намекает на него одними деталями ,говорит об очень тонкой поэтике, которую Пушкин гениально определил выражением "пленительная сладость". Элегия Вечер 1806 года является типичной в этом смысле:

Уж вечер...облаков померкнули края,
Последния луч зари на башнях умирает;

Последния в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Все тихо:рощи спят; в окрестности покой;
Простершись на траве под ивой наклоненной,
Внимаю,как журчит,сливаясь с рекой,
Поток,кустами осененный.

Эта поэтика позволяет Жуковскому создать гармонический,высокий, устойчивый в своей индивидуальности мир ,сущность которого содержится в "великом","прекрасном";истине" и "добродетели". Его найдем мы и в прозе Жуковского (повести:Марьина роща,Три сестры),в его балладах,оригинальных (Светлана ,Эолова арфа) и переводных(Ленора ,Кассандра ,Ивиковы Журавли). В этот мир чувствительной индивидуальности поэт пытается включить и душевный мир народа.Баллада Светлана,как опыт в этом смысле,доказывает,что ему не удалось уловить национальную специфику подходом к наивности народного сознания. Эпический материал баллады становится средством передачи того же мира интимных душевных переживаний лирического"я",который ко всему прилагает свое мерило сентиментальности,культурности,изящности ,высокой этичности.

Это единство авторского"я "обеспечивает единство стиля у Жуковского,его общую элегическую тональность,тяготение к песенным формам ,преодоление мощной инерции жанрового стиля и изменение подхода к поэтическому слову.

Понимание душевной жизни как единого потока заставляет поэта мыслить свою поэзию как его фрагмент и следственно культивировать фрагментарную форму.Поэтому он иногда даже употребляет подзаголовок"отрывок"или одинаковые заглавия для нескольких стихотворений ("песня").Стихотворение становится аккордом в песенном целом ,которое призвано уловить невыразимое,неуловимое необъятных глубин человеческой души ,ее неопределенных стремлений. Такую же функцию принимает слово

в более узком контексте стихотворения,периода,стиха.Поглощение предметности мира субъективной перспективой раздвигает семантические грани слова ,помещая на заднем плане его понятийное значение и выдвигая на поверхность значения ,относящиеся к эмоциональному отношению к миру.Ведущим принципом его помещения в стихотворный ряд становится принцип многозначности,емкости и ассоциативности.Вибрируя на нескольких значениях одновременно,слово срывает синтаксическое единство ,которое становится предельно зыбким с логической точки зрения,но органически унитарны с точки зрения "песенной суммарности словоупотребления"[22].В этой песенной суммарности выделяются как опорные смысловые моменты обобщенные обозначения душевных реальностей ,на которые сам автор иногда указывает :"воспоминание","тишина","скорбь","прежде", "она","посетитель" и т.д.:

О милый гость,святое Прежде,
Зачем в мою теснишься грудь?
Могу ль сказать:живи надежде?
Скажу ль тому,что было:будь?

(Песня,1818)

Эти центральные смысловые моменты выявлены и мелодическим движением стихотворения,которое у Жуковского,как убудительно указывает Б.Эйхенбаум[23],становится основой строения стиха.Это движение,по преимуществу вопросительное и восклицательное , определяет строфическую структуру,плавную и емкую , преобразует одическую и медитативную интонацию ,ассимилируя ее более интимной ,плавной интонации элегии и песни.Наглядным примером этой жанровой ассимиляции силой интонационного уровня становится патриотическое стихотворение" Певец во стане рус-

---

22 И.Семенко,Жизнь и поэзия Жуковского,Москва,1975,стр.89.

23 Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха ,Пб.,1922.

ских войнов ,задуманное поэтом в ключе традиционной оды и полу-
вшее элегическое воплощение:

Отчизне кубок сей,друзья!
Страна,где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля,холмы родные,
Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая ,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?

Сила притяжения элегической и песенной интонации преобразует и балладный жанр.Эолова арфа и Двенадцать спящих дев ,близкие к песенной балладе Шиллера ,воспринимаются,особенно последняя,как неудача в создании баллады как эпического жанра.Но эта "неудача"поэта в эпическом жанре,которая вызывает горячие споры о природе эпического и его возможностях воссоздать национальную самобытность, означает удачу в выработке психологической мотивации лиро-эпического героя ,в утончении поэтического языка и стиха.Молодой Пушкин,названный Жуковским "победителем" по случаю появления Руслана и Людмилы,в отличие от своих современников, правильно понимал новизну стиля Жуковского, у которого многому он научился.Чтобы создать картину психологической жизни своего лирического героя,Жуковский произвел метонимический сдвиг значения слова , разработал огромные возможности русской поэзии.Именно это заставило Пушкина

открыто признать себя его учеником : "Я не следствие,а точно ученик его (...)[24] и считать его основателем школы "гармонической точности" в русской поэзии.

Как мы уже сказали,литературная жизнь первых двух десятилетий XIX-го века в России была доминирована фигурой В.А.Жуковского,элегика,балладника и непревзойденного переводчика(перевел на русский язык Гомера,Гете,Шиллера,Байрона, Ламот Фуке), моральный и художественный авторитет которого общепризнан и перерастает границы литературы .Но для будущего русской поэзии не менее важное значение имеет деятельность смелого испытателя и беспокойного мыслителя К.Н.Батюшкова,который,наряду с Жуковским,основывает школу гармонической точности в поэзии,исходя из другого жизненного опыта,из другого мышления и чувствительности,из других литературных вкусов.

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ БАТЮШКОВ

(1787-1855)

Самое глубокое мнение,которое когда-либо произносилось о Батюшкове,принадлежит такому же Белинскому.Батюшкову "немногого недоставало,чтобы он мог переступить черту,разделяющую больной талант от гениальности"-писал[25] критик в третьей статье о Пушкине.Вполне соглашаясь с ним,мы не принимаем объяснения,которое дается "незавершенности "художественных замыслов Батюшкова, а именно,что "поэт не признавал своего призвания".[26]

---

24 П.А.Вяземскому и Л.С.Пушкину,25- мая-середина июня,1825 г. Михайловское,В кн.Полное собрание сочинений в шести томах , Москва,1938,УI,стр.II5.

25 В.Г.Белинский,Избранное,II,стр.260 .

26 В.Г.Белинский,там же,стр.245.

Рассмотрение всего литературного наследия Батюшкова доказывает, что у него сознание поэтического призвания было ясно и глубоко. Более того, оказывается, что именно это сознание, которое, безусловно, побудило к творчеству, в определенной мере тормозило его.

"Поэзия, осмелюсь сказать, требует всего человека"[27] писал поэт в статье "Нечто о поэте и поэзии", требуя этим для поэта права на профессионализм и жалуясь одновременно на собственное жизненное положение, которое ему не позволяет соблюдать этого первого правила и условия "жизни" художника. Поэт-участник наполеоновских войн и служащий - был вынужден "сочинять" стихи, в "краткие отдыхи" и сильно чувствовать несогласие этого положения с великими обязанностями, которые он мыслил для художника. Отсюда, трагические сомнения и думы о ничтожности своего поэтического труда, болезненное ощущение своего "дилетантизма" и неприкаянности в жизни, которые, при наличии стремления к идеалу жизнерадостного, классически уравновешенного человека, вносят в его поэтический мир диссонанс и тоску. То, что определяет его романтизм, это не мечта о совершенстве человека в чувстве и примирении с миром, а стремление выражать чувство в противоборстве и развитии, в его связи с мечтой и с "существенностью".

Батюшков не смотрит на землю "с неба", как это делает Жуковский. У него болезненно развито чувство реальности, которое способствует ощущать тихое наступление духовного мещанства в русском обществе "железного века", мыслить для писателя "физиологию", определенную "воспитанием", "средой", "природой", "культурой". Это чувство пробуждает у него любопытство к некоторым сторонам жизни, которые Жуковского не интересуют: физиология москвичей (Прогулка по Москве) и барской лени (Похвальное слово сну), конкретные картины

---

27 К.Н.Батюшков, Сочинения, Москва, 1955, стр. 379.

войны(стихотворения,посвященные военному походу за границей),"радость храбрых" в гражданской жизни(К Дашкову),противоречивость и раздвоение сознания нового человека(Н.Н.Н.).Этот настоящий дух анализа и новый материал,к которому прилагается как принцип"рассудка",покоряющий себе" мысли(...)важны и величественны,движения души (нежны и страстны(...)[28],является предпосылкой стилистических и жанровых поисков поэта,эстетическое значение которых проверено творчеством Пушкина.

Вся литературная деятельность Батюшкова,которая начинается в 1805 году опубликованием стихотворения Послание стихам моим и кончается в 1821 году,в год заболевания поэта неизлечимой душевной болезнью, отмечена интенсивными эстетическими исканиями ,поддержанными огромной эрудицией в области литературы,живописи и скульптуры,философии и поэтики и безошибочным инстинктом прекрасного и артистического.Эти поиски касаются поэзии,прозы,художественной и литературной критики.

Поэзия Батюшкова развивается в русле "легкой поэзии" античности и французской литературы XIX-го века и элегии,но с полной свободой ,которую ей дает сознание поэта,что "в словесности все роды приносят пользу языку и образованности"[29],что язык первоэлемент ее.

Изящный эпикуреизм молодого Батюшкова , его радость перед красотой мира и человека , открытого к любви,дружбе,к простой и святой жизни природы , прорывается в легкую его поэзию,которая следует модели эпикурейской поэзии Горация,Тибулла,Овидия,Пиндара, Петрарки.Стихотворения Совет друзьям,1805,Веселый час ,1806-1810, Ответ Гнедичу(1809-1810),Вакханка (1814-1815) проникнуты непосредствен-

---

28 Нечто о поэте и поэзии ,Там же,стр.375.

29 Нечто о влиянии легкой поэзии на язык ,Там же,стр.384.

но классическим культом наслаждения ,языческим чувством жизни. Они говорят о любви поэта к прекрасному,которое он видит в формах и образах античности.Эти формы и образы античности: вакханки,грации,сатиры,музы,жертвенник, треножник,используются им для построения образа идеального мира и человека,далекого от тяжких общественных уз "железного века",совершенного в своей телесной красоте и наивности.Это не мир облаков и теней как у Жуковского,а мир ярких и язычески материальных образов, мир ,освещенный ярким солнцем юга ,полный движения,шума и красок:

Все на праздник Эригоны
Жрицы Вакховы текли;
Ветры с шумом разнесли
Громкий вой их,плеск и стоны.
В чаще дикой и глухой
Нимфа юная отстала;
Я за ней-она бежала
Легче серны молодой.

(Вакханка ,1814- 1815)

В образах древности,в наивных и цельных натурах первобытной эпохи Батюшков видит воплощение "чистой человечности",по которой он тоскует.Эта тоска в первые годы поэтической деятельности претворяется в мотив жизни-песни , вина и солнца:

Нет,станем лучше наслаждаться,
Плясать под тению густой
С прекрасной нимфой молодой,
.....
Какое счастье!Вакх веселой
Густое здесь вино нам льет,
А тут,в одежде тонкой,белой
Эрата нежная поет.

(Совет друзьям ,1806)

В глубине наслаждения этим миром античности остается всегда "страшная пустота",слышится"глас совести" ,который напоминает о существенности. Наряду с образом идеального мира любви,дружбы ,поэтического уединения развивается образ пустого общества, обмана и лести,мир житейской прозы :

А вы,смиренной хаты
О,лары и пенаты!
От зависти людской
Мое сокройте счастье,
.....
Фортуна,прочь с дарами
Блистательных сует!
Спокойными очами
Смотрю на твой полет:

(Мои Пенаты,1811-1812)

Мотив жизни -солнца,пляски ,любви и вина сопровождается мотивом "все здесь суетно в обители сует" особенно в рамках дружеского послания ,которое своей промежуточной природой позволяет привлечения в сферу поэзии бытового материала. Шуточным своим тоном оно нарушает единство эмоциональной тональности и вводит в поэзию Батюшкова разноречивость,которая становится достоянием не только послания ,но и элегии,и философской лирики,и прозы. Таким образом,лирический герой у него не представляется одним голосом,как у Жуковского,а несколькими голосами (голос мыслителя и воина,писателя и гражданина),каждый из которых представляет собой одну сторону авторского"я." Эту разноречивость можно понимать и как присутствие в творчестве Батюшкова,в каждом произведении в отдельности,двух основных отношений-утверждения и отрицания ,скепсиса и веры ,ухода от жизни и вторжения в нее.

Сам Батюшков ,в прозаическом автопортрете НЫН.Н. ,1817 г.,определяет себя как единство противоположностей:черного и белого человека,скептика и энтузиаста.

Двоякое отношение Батюшкова к миру объясняет изменяемость его лирического героя,драматическую структуру каждого его произведения,его способность развивать многообразную тематику в многочисленных жанровых формах.Это позволяет ему более чем Жуковский индивидуализировать лирическое"я," присвоить ему характеристики времени.Этот процесс становится очевидным в период войны и военных походов.

Пребывание за границей ,участие в великих событиях,встреча с историей Западной Европы открывает перед Батюшковым исторический размер жизни, поднимают перед ним новые вопросы о смысле храбрости ,героического и родины. Стихотворения К Дашкову,1813г., Переход русских войск через Неман № января 1813 года,Пленный, 1814 г., Тень друга,1814,На развалинах замка в Швеции,1814 г., являются одновременно медитацией над смыслом истории и душевной биографией русского участника войны,чувствующего себя орудием великих исторических событий:

И час судьбы настал!Мы здесь сыны снегов,
Под знаменем Москвы с свободой и с громами!..
.....
Стеклись,нагрянули за честь своих граждан,
За честь твердынь,и сел, и нив опустошенных...
(Переход через Рейн ,1816-1817г)

В них замечается расширение понятия"личность",перенос значения с индивидуального на нацию, "мы".Это в самом деле является расширением области элегии,которая не довольствуется больше сферой тонких,неясных ,противоречивых явлений эмоционального мира человека,а вовлекает в себя событие и философскую медитацию над судьбами не индивидуума,а человечества.

над судьбами страны и человечества:

Увы!Моя отчизна страждет,
Душа в волненье тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.
(К Дашкову ,1813)

Напряженная гражданственность,высокое чувство общественного долга придает этим историческим элегиям одическую тональность ; эта тональность постоянно переплетается с элегической тональностью и со спокойной повествовательной тональностью,что объясняет тяготение исторической элегии у Батюшкова к эпическим жанрам. В элегии На развалинах замка в Швеции ,например,голос элегика, изливающего свои чувства почти не слышен,зато усиливается голос повествователя наблюдателя и мыслителя:

Все тихо:мертвый сон в обители глухой,
Но здесь живет воспоминанье,
И путник,опершись на камень гробовой,
Вкушает сладкое мечтанье.
.....
Там воин некогда,Одена храбрый внук,
В боях приморских поседелый,
Готовил сына в брань и стрел пернатых лук,
Броню заветку,меч тяжелый
Он юноше вручил израненной рукой .

Будущая декабристская элегия и героическая поэма развивается именно на основе исторической элегии Батюшкова,которой удалось привлечь,как лирический материал, исторический материал и проблематику гражданственности.В рамках такой же элегии Батюшков решает и проблему использования бытового материала как поэтического.

Годы пребывания за границей -это и годы размышления над положением поэта в мире вообще и в обществе ,в частности.Эти размышления ведут к изменению образа поэта у Батюшкова.Поэт-любимец муз,ленивец уходящий в тесный круг друзей и в мечту ,очутился в "грозном океане ",который "роптал и волновался " вокруг него. Он мог понимать движение этого океана новой жизни,но не мог не чувствовать себя "осиротелым","за трапезой чужою".Стихотворения Судьба Одиссея,1814 г.,Странствователь и домосед ,1815 г.,Разлука, 1815 г. развивают эту новую сторону образа поэта-нищего скитальца и гениального несчастливца,который ,при возвращении к прежним мечтам больше не находит их ,не не может найти и другого идеала, в который уверовал бы целиком.Этот образ,который Батюшков наделяет собственной душевной жизнью,вырастает в обобщенный образ трагической судьбы гения в борьбе с миром и с собственный гениальностью:

Казалось,победил терпеньем рок жестокой,
И чашу горести до капли выпил он;
Казалось,небеса карать его устали
И тихо сонного домчали
До милых родины давно желанных скал.
Проснулся он:и что ж?отчизны не познал.

(Судьба Одиссея,1814)

Мотив одиночества и трагической обреченности развивается в этих философских элегиях в тональности и образах,которые предвещают мужественную скорбь Лермонтова. Их элегическая тональность подчеркнута присутствием мотива гибели гения и надвигающейся болезни,которые порождают сомнение словно бы для того,чтобы мужественнее становилась мысль поэта:

Не покидай руля,как свистнет ярый ветр!
Будь в счастье-Сципион,в тревоге брани-Петр.

Ты хочешь меду, сын ?-так жала не страшись;
Венца победы?-смело к бою!

(Подражания древним, I82I)

Мужественной тональности, максимальной сжатости и лапидарности выражения Батюшков достигает возвращением к поэзии античности(Подражания древним, I82I г.).В ней он открывает достоинства, которые считает основными для стихотворного слога:"движение, сила, ясность".[30]

Ясность и лапидарность поэтического выражения ,которое воспитывало Пушкина в такой же мере как и блестящее и изящное выражение анакреонтической поэзии молодости, Батюшков приобретает и в работе над прозаическим стилем. Его Погулка в Академию Художеств, Нечто о поэте и поэзии, Речь о влиянии легкой поэзии на язык, Прогулка по Москве, О характере Ломоносова рекомендуют его как превосходного стилиста.Более того, сжатый и точный стиль прозы Батюшкова предлагает и новую проблематику, которую узаконивает, как актуальную, лишь Пушкин и потом Гоголь.Мы имеем в виду темы, которые станут центральными для русской литературы 30-ых и 40-ых годов:жизнь городских углов, уничтожающая сила денег, мещанства и общественных автоматизмов, противоречивая личность, духовно развитая и тоскующая по деятельности в бездеянии. При классической ясности и лапидарности стиля, Батюшков догадывается, что новая проблематика требует новых художественных приемов, среди которых сопоставление несопоставимого и ассоциация неассоциирующегося, карикатура и гротеск: "Здесь роскошь и нищета, изобилие и крайняя бедность, набожность и неверие, постоянство дедовских времен

---

30 К.Н.Батюшков, Речь о влиянии легкой поэзии на язык, I8I6 г.. В кн.Сочинения, стр.382.

и ветреность неимоверная,как враждебные стихии,в вечном несогласии и составляют сие чудное,безобразное,исполинское целое, которое мы знаем под общим именем:Москва. (...)Но кто это болтает палкою в пруде с большим успехом,ибо на него посмотрели две мимоидущие старухи,две столетние парки.О!не мешайте ему. Этот важный,глубокомысленный человек,который мутил в делах государственных и теперь пузырит воду.Вот два чудака(...)Они очень жалки!Один имеет сто тысяч доходу,и желудок его варить не может.Другой прожился на фейерверках и называет людей неблагодарными за то,что они не собираются в его сад в глубокую полночь."(Прогулка по Москве).

Стиль прозы Батюшкова строится в основном на прямом отказе от сентиментального стиля:"Но мы не станем делать восклицаний вместе с модными писателями(...);мы не предадимся мрачным рассуждениям о бренности вещей,которые позволено делать всякому в нынешнем веке меланхолии (...) "(Там же) ,заменяя позу автора ,тонко чувствующего, позой прозаического наблюдателя :"(...)пойдем потихоньку на Кузнецкий мост,где все в движении,все спешит,а куда?-посмотрим."(Там же).Отказ от сентиментальности значит у Батюшкова пародирование сентиментального стиля ,в чем убеждают многочисленные примеры из его прозы и поэзии.В поэзии же,создание собственного стиля осуществляется через пародирование одического и гимнового стиля.Намеренность пародирования признается в молодости использованием заглавий,которые относятся к широко известным произведениям: Видение на берегах Леты ,Певец во стане славянороссов(эпико-лиро-комико-эподический гимн).

Всюду у Батюшкова есть догадки,предвосхищения ,но и действительные достижения,хотя он говорит,что его произведения являются лишь "начинанием","опытом "того,чем должно стать

его творчесвто в эпоху зрелости.Мы не знаем,что было бы ,если бы болезнь не прервала его деятельность в самый плодотворный период.Знаем ,что Пушкин учился у Батюшкова и в молодости и в зрелости,что его "артистическое влияние",как говорит Белинский,на Пушкина ощутимо каждым читающим творчество обоих поэтов в параллели ,что Гоголь не прошел мимо него,что стороннки так называемой чистой поэзии середины века принимают как модель его анакреонтическую поэзию,что декабристы и Лермонтов развивают свою гражданскую и философскую поэзию,считаясь с его достижениями в этой области.

" ГРАЖДАНСКИЙ "РОМАНТИЗМ

Поэзия Жуковского и Батюшкова представляет лишь одни стороны сложности русского романтического движения первой четверти века,хотя она относится к существенным его проявлениям.Не соглашаясь с исследователями,которые определяют их романтизм лишь бегством от реальности в мир мечты,особенно с попыткой читать их только исходя из этой предпосылки,мы должны признаться, что доминанта их творческого импульса-это успокоение духа в красоте.Это мы можем сказать даже о К.Батюшкове,который так стремился к реальности,к раскрытию не только красиво чувствующего человека но и глубоко мыслящей и действующей личности.

Интерес к этой стороне человеческой личности становится центральным для группы художников,близких не только своими художественными интересами но и общественными идеалами.Это группа декабристских художников,участников восстания I825-го

года,о котором говорилось выше.К ней мы относим К.Рылеева,В.Кюхельбекера,А.Бестужева,А.Одоевского,В.Раевского.К декабризму, как особому типу мышления,понимания человека и искусства относим и писателей,которые не были членами тайных обществ и не участвовали в восстаниии,но которые идейно связаны с ними : П.Вяземский,Н.Языков,П.Катенин,А.Грибоедов.

Мы видели,что в области политических и общественных идей, в культурной жизни и в общественной практике первой четверти века декабризм проявил себя как глубоко прогрессивное и активное явление.Он отметил первый"дворянский этап" освободительного движения в России.Он оформил свое философское,моральное и эстетическое мировоззрение,создал свой тип человека-героя и свой стиль"гражданского романтизма".Определяющей в этих многосторонних исканиях декабристов становится мысль о реальной действенности личности, ее способности вторгаться в мир и изменять его,чтобы искупить вину и свою больную совесть.С этих высоких нравственно-этических норм и позиций подходят декабристы к вопросам эстетики и истории.

Декабристская концепция человека восходит к традициям русского просветительства ,особенно к радищевскому представлению о гражданине -гуманисте,о революционном действователе.[31] Руководствуясь рационалистическими и демократически-просветительскими воззрениями, декабристы хотели установить истинные понятия об искусстве и посредством его"дух человеческий оживить,возвысить,укрепить". Просветительская вера в могущество человеческого разума,в то,что идеи сами по себе управляют судьбами общества,объясняют тяготение де-

---

31 П.В.Соболев,Теория изящного-теория действия(О своеобразии эстетики декабристов),в кн.Декабристы и русская культура,"Наука", Ленинград,1975;Е.М. Пульхитрудова,Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX века,К истории русского романтизма,Москва,1973.

года,о котором говорилось выше.К ней мы относим К.Рылеева,В.Кюхельбекера,А.Бестужева,А.Одоевского,В.Раевского.К декабризму, как особому типу мышления,понимания человека и искусства относим и писателей,которые не были членами тайных обществ и не участвовали в восстаниии,но которые идейно связаны с ним : П.Вяземский,Н.Языков,П.Катенин,А.Грибоедов.

Мы видели,что в области политических и общественных идей, в культурной жизни и в общественной практике первой четверти века декабризм проявил себя как глубоко прогрессивное и активное явление.Он отметил первый"дворянский этап" освободительного движения в России.Он оформил свое философское,моральное и эстетическое мировоззрение,создал свой тип человека-героя и свой стиль"гражданского романтизма".Определяющей в этих многосторонних исканиях декабристов становится мысль о реальной действенности личности,об ее способности вторгаться в мир и изменять его,чтобы искупить вину и свою больную совесть.С этих высоких нравственно-этических норм и позиций подходят декабристы к вопросам эстетики и истории.

Декабристская концепция человека восходит к традициям русского просветительства ,особенно к радищевскому представлению о гражданине -гуманисте,о революционном действователе.[31] Руководствуясь рационалистическими и демократически-просветительскими воззрениями, декабристы хотели установить истинные понятия об искусстве и посредством его"дух человеческий оживить,возвысить,укрепить". Просветительская вера в могущество человеческого разума,в то,что идеи сами по себе управляют судьбами общества,объясняют тяготение де-

---

31 П.В.Соболев,Теория изящного-теория действия(О своеобразии эстетики декабристов),в кн.Декабристы и русская культура,"Наука", Ленинград,1975;Е.М. Пульхитрудова,Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX века,К истории русского романтизма,Москва,1973.

кабристов к рационалистической и классической эстетике.На ее основе декабристы ратуют за романтизм как за потребность века,за выражение жажды ума народного,личностного героизма и творческой свободы.Связующим звеном в этом комплексе элементов эстетики классицизма и романтизма становится эстетическая категория возвышенного, "высокости",которой они придают смысл гражданственности,нравственной совершенности и морального воспитания.

"Высокость" становится критерием и в выборе тем и жанров.Так, специфична для декабристов тематика борьбы ,свободы и любви к отечеству,чести и долга гражданина. Она требовала языка торжественного и высокого,эпической широты поэмы,ораторской силы оды и трагедии гражданского состава.

При определении своей эстетической позиции,как новой романтической позиции,декабристы обращают внимание особенно на вопрос об отношении искусства к действительности,об его роли в общественной жизни.Протестуя против мещанского отношения к литературе и писателю,они утверждают независимость писателя от всяких обязанностей перед лицом или перед социальной группой и выдвигали идею об обязанности художника "повлечь за собой общество", быть органом истины священной и гражданином.В журналах"Сын отечества","Невский зритель",в альманахах "Полярная звезда " и "Мнемозина", в статьях Взгляд на русскую словесность в течение 1821 года А.Бестужева и Несколько мыслей о поэзии,1825 г.Рылеева декабристы выразили свою уверенность,что путем неустанной и настойчивой художественной пропаганды идеала свободолюбия и борьбы за его осуществление можно изменить характер общественной жизни.Двигателем этого процесса выступает поэт,который воспринимается как пророк ,вносящий свет человечности в холодную,жестокую

жизнь.

Так складывается у декабристов поэзия библейских пророков, звучащая призывом к героизму и свободе.В этой поэзии поэт воспринимается не как созерцатель красоты,а как воин,гражданин,как протестующая личность:

Иди к народу,мой пророк!
Вещай,труби слова Еговы!
Срывай с лукавых душ покровы
И громко обличай порок!
Иди к народу,мой пророк!

(Ф.Глинка,Призвание Исаия)

Таким выступает образ поэта в стихотворениях Рылеева (Гражданин , посвящение к поэме Войнаровский),Ф.Глинки(Плач плененных иудеев,Ответ пророков),В.Кюхельбекера(Участь поэтов,Жребий поэта, Тень Рылеева) .Рылееву удалось найти самое краткое и радикальное определение поэта ,как общественного деятеля,волевого и сильного человека,с ясной общественной и нравственной позицией и ее интенсивным деятельным выражением:

Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства;
Зато найдешь живые чувства:
Я не поэт,а Гражданин.

(Войнаровский, Посвящение А. А.Бестужеву)

"Рылеевское "я не поэт,а Гражданин" признает перевес этического над эстетическим. Это понимание вещей отражается и на качестве художественной деятельности Рылеева,которая воодушевляется великими чувствами и идеями,но которая не всегда находит для них подходящее художественное выражение. Спор между ним и Пушкиным по поводу Дум исходит из глубокого понимания Пушкиным правды,что истинно эстетическое являетоя всегда и высоко этическим, что эсте-

тическое неотделимо от этического. Ему и его товарищам, с которыми дружил и обменивался мнениями, Пушкин отвечает, что слова поэта -его дело, дело гражданское.

Но близко следуя своей идее о необходимости согласия слова и дела, романтики декабристы исчерпали весь ее смысл, когда превратили слова "долг" и "самопожертвование" в жизненные реальности восстания, смерти или ссылки.

В отличие от европейского романтизма, декабризм не мыслит образа поэта вне связи с народом, с национальным самосознанием. Его любовь к народу, служение искусства народу-исходный момент понятия народности в эстетике декабристов. Выступая против понимания народности как смиренного служения "богу, царю и отечеству, декабристы подчеркивали значение "индивидуализма" в этом понятии. Это значение народности они открывают в гражданском чувстве русского народа, в его любви к свободе, выраженной в мятежах и восстаниях. Такое понимание народности равняется национальной самобытности, которую декабристы хотят найти в прошлом русского народа и выразить в своем художественном творчестве. Отсюда, их интерес к теме мятежей и восстаний, к смутным временам истории России, к традициям доблести и свободолюбия, которые предлагают им богатый объективный легендарный материал. Этот материал выводит их из пределов личного жизненного опыта и предоставляет возможности подхода к эпике и к драматургии.

Требованию воспевать подвиги гражданского и военно-освободительного героизма русской истории отвечает, в первую очередь, лиро-эпическая поэма. При создании лиро-эпической романтической поэмы декабристы опираются на опыт гражданской поэзии XVIII-го века, народного эпоса, особенно в виде народной украин-

ской думы)и и на романтическую героическую поэму Байрона.[32] Они об-новляют жанр поэмы освоением современного содержания,созданием нового типа героя ,который отделен от автора самой реальностью своего исторического существования,но в то же время отождествляется с его идеалом современного человека.

Декабристская концепция романтической поэмы нашла свое наиболее яркое выражение в лиро-эпических поэмах Рылеева(1795-1826).Путь к лиро-эпической поэме проходит у Рылеева через балладный жанр украинской думы.Пользуясь эпическим материалом Истории Государства Российского Карамзина и образами,сохраняемыми народной традицией ,в своих Думах (1821-1823) поэт-декабрист ставит вопрос "человек-история",личность-народ".При этом ,как и другие декабристы(см.Мстислав Мстиславич Катенина,баллады В.Кюхельбекера Рогдаевы псы,1824г.,Святополк ,1824,неоконченную поэму А.Бестужева-Марлинского Андрей -князь Переяславский,трагедию Глинки Михаил-Князь Черниговский)),Рылеев исходит из мысли о постоянности свободолюбия и героизма русского народа,о национальном единстве характера русских людей во все времена.Этот факт определяет,с одной стороны,приравнивание современности к древности и рассмотрение древности как вполне сохранной в современности,с другой стороны , требует иносказания в построении сюжета и образа героя. Сюжет баллад,которые составляют цикл Дум ,основывается на проблеме взаимоотношения героя (личности)и истории ,точнее на трагическом ,роковом характере этого взаимоотношения.Баллады Олег Вещий, Ольга при могиле Игоря,Рогнеда,Марфа Посадница,Волынский ,Борис Годунов,Дмитрий самозванец,Смерть Ермака восстанавливают разные моменты героизма и патриотизма из истории России при помощи внеш-

---

32 И.Г.Неупокоева,Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века,Москва,1971.

них признаков-сигналов древней культуры и цивилизации. Эти признаки выбираются по смысловой доминанте "русский народ-народ республиканец", древний Новгород-республика демократического типа. Неудивительно, что, подчиняясь указанной доминанте, композиционная структура Дум получилась слабой, по мнению Пушкина, в изобретении и изложении.

Вообще конструкция баллад Рылеева однообразна: описание места действия, речь героя, нравоучение. Перевес "исповедального" слова героя над эпическим словом повествователя-автора придает Думам лирический, ораторский характер, не лишенный дидактицизма. Композиционной осью этих баллад является стремление героя к активным связям с окружающим миром, его деятельность, устремленная к общественному благу. Его образ строится не на психологических индивидуальных данных, а по принципу его эмоционально-логической доминанты. Следственно, как показывает Неупокоева[33], типологическая характерность преобладает в образе героя над его индивидуальной выразительностью. Герой не предстаавляет себя как индивида, а нацию как индивидуальное единство. Поэтому, он не совсем отделился от авторского"я", очень явно выражая мышление и стремления людей начала XIX-го века. Это личность преимущественно политическая, отвлеченная от всей совокупности реальной душевной жизни. У неё политические страсти отделены от частных чувств. Поэтому герой Дум получается "схематичным", одномерным. Единственная его мера - это добродетель, понимаемая рационалистически.

В атмосфере разгрома национальных революций в Италии, Греции, Португалии, Испании постепенно изменяется понимание личности. Значительную роль в этом изменении играет судьба Байрона-поэта

---

33 Цитированная работа, глава: Поэма-монодия.

и человека,борющегося за освобождение Греции.Частный человек и общественный человек сливаются в единство героической,избранной личности,переживания и страсти которой становятся признаками духовной жизни целого поколения.Такую личность ставит в центр своих поэм -монодий Байрон(Монодия на смерть Шеридана),Мицкевич(Иоахиму Лелевелю),Кюхельбекер(Смерть Байрона). Такая личность начинает складываться в творчестве Рылеева 1823-1825 годов ,когда просветительское ,рационалистическое понимание человека под знаком общечеловеческой типологии осложняется стремлением рассматривать его в национальной и индивидуальной специфике.

На таком понимании человеческой личности строится поэма Рылеева Войнаровский,1823-1824 года.Сюжет поэмы взят из периода истории Украины,который интересовал и Байрона(поэма Мазепа)и позднее будет интересовать и Пушкина(поэма Полтава).Это период,когда гетман Мазепа пытается освободить Украину от обязанностей перед Петром Великим путем предательства.Поэма Рылеева передает эти события через воспоминание и оценку одного из их участников.Это Войнаровский,племянник Гетмана Мазепы,сосланный Петром в Якутию.Встреча Войнаровского с Миллером в Якутии-это эпический претекст начала рассказа о жизни Войнаровского,о событиях,в которых он участвовал и смысл которых воспринимает через свою пылкую,патриотически-настроенную душу.Этот рассказ выдерживается в эпической тональности,которая не лишена лирических исповедальных нот.И в рассказе Войнаровского,и в пейзажных зарисовках от имени автора ощутимо стремление подчинить авторскую точку зрения объективным реальностям времени и пространства,прочно связать героя с определенным временем(XУIII-ый век) и пространством(Украина и Яку-

тия).

Таким путем, Рылеев подходит к реше[illegible]новного вопроса романтической эстетики, вопроса осуществления национальности в принципе "местного колорита" и исторической правды. Но это осуществление происходит лишь частично в поэме Войнаровский. Взаимодействие эпического течения событий и субъективного лирического начала происходит еще в пользу последнего. Нравственный идеал поэта-декабриста, несомый героем-повествователем, выделяется еще открыто на фоне стремительного и напряженного развития событий исторического прошлого.

Художественное решение вопроса местного колорита и исторической правдивости осуществляется у декабристов и на экзотическом материал. Наиболее подходящими были традиции свободолюбия и республики древней Греции и Рима, кавказские легенды, иносказания Корана и Библии. Весь этот материал служил романтикам декабристам (как и Байрону, Гюго, Гете) символом освободительной героики, выражением общего, существенного и значимого для людей разных эпох и стран. Они образовали замкнутые комплексы культур, требовавшие особых смысловых знаков, например, в сборнике Ф. Глинки Опыты священной поэзии, 1826г., в поэме Кюхельбекера Единоборство Гомера и Давида, 1829г., в поэме А. Одоевского Чалма, 1829г. Во всех указанных произведениях восточная культура и восточный колорит воссоздаются только в духе и эмоциях, принадлежащих поэту, а не людям изображаемой культуры. Такое же явление замечается в драматургии эпохи, особенно в трагедии, идейным стержнем которой являются политические рассуждения и борьба политических страстей. Показательны в этом смысле Аргивяне Кюхельбекера, Маккавеи П. Корсакова, Поликсена и Фингале Озерова. Исходя из учения

Шеллинга о том,что трагическое в жизни и в искусстве порождается вторжением скрытой необходимости в человеческую свободу, эти трагедии вносят в значение трагического элемент гражданского устремления и ценностных ориентаций.Необходимость -это необходимость революционного действия и трагическое рождаются в момент осознания героем этой необходимости.

"Может ли поэзия соделаться народною,когда в ней мы отделяемся от нравов,понятий,образа мыслей наших единоземцев?"-спрашивал себя О.Сомов в статье О романтической поэзии.Ища путей сближения с нравами,образом мыслей и понятиями народа,декабристы нашли ,что один из них,это ориентация на фольклор :"Вера праотцев,нравы отечественные ,летописи,песни и сказания народные-лучшие,чистейшие,вернейшие источники для нашей словесности".[34]

Создания народной поэтической фантизии начали собираться и обрабатываться,начали служить формой иносказательного выражения проблем,волновавших декабристов. В альманахе"Полярная звезда" за 1822 год А.Бестужев призывает "читать возвышенные песнопения старины русской","дабы в них найти черты русского народа,и тем дать настоящую физиономию языку".В статьях О.Сомова,П.Катенина, Н.Бестужева появляются и первые замечания о русском фольклоре. Журналы "Соревнователь"и "Сын отечества" печатают ,за 1818-1825 годы,специальные статьи о народных песнях.

Пользовались фольклором с целью "дать настоящую физиономию языку" Катенин,Рылеев и А.Бестужев.Например, К.Рылеев и А.Бестужев в своих агитационных песнях,написанных совместно,пытались сблизить декабристскую поэзию с народной поэзией в идейном

34 В.Кюхельбекер, О направлении нашей поэзии,особенно лирической, в последнее десятилетие в кн.Декабристы,стр.553.

и эстетическом планах.Пользуясь метрикой и строфической структурой народной песни,сатирические песни Рылеева и А,Бестужева Ах,где те острова ,Царь наш ,немец прусский,Ты скажи,говори, Ах,тошно мне.,Уж как шел кузнец,Близ Фонтанки реки, развивают гражданские и политические мотивы,выражают мировоззрение поэтов декабристов:

Уж как шел кузнец
Да из кузницы.
Слава!

Нес кузнец
Три ножа .
Слава!

Первый нож
На бояр,на вельмож.
Слава!

Второй нож
На попов,на святош.
Слава!

А молитву сотворя-
Третий нож на царя
Слава!

В основном,в художественной практике ,ориентация на фольклор была приемлема для поэтов декабристского круга лишь в очень ограниченном объеме.Фольклор не заключал достаточно протестующих мотивов,и не поддавался им именно в своем духе.Но постановка вопроса обновления литературы и языка через народное творчество,как и постановка вопроса народности и осуществления национальной самобытности через создание местного колорита и исторической правдивости имеет бессомненное теоретическое и практическое значение для развития русского романтизма и русской национальной литературы. С этими вопросами встретился и Пушкин одновременно с декабристами и, решая их в своей творческой практике ,не мог

но считаться с их теоретическими высказываниями, которые очень хорошо знал по публикациям или из переписки с ними, и с их творческими опытами.

Из среды, близкой к декабризму, удалось найти ответ на вопросы народности и национальности, выдвинутые декабристами, А.С.Грибоедову, гениальному создателю комедии Горе от ума.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ
(1795-1829)

Родился в старой дворянской семье в Москве. Получил блестящее образование дома, потом в университетском пансионе и в Московском Университете. И в пансионе, и в университете Грибоедов общался с будущими декабристами: Николаем Тургеневым, Никитой Муравьевым, Петром Каховским. Среди этих молодых людей, отличающихся свободой мышления, широтой интересов, Грибоедов выделялся необыкновенной жаждой знания, любовью к разным наукам, острым, метким умом. Закончил словесное отделение философского факультета, юридическое отделение и естественно-математический факультет. Во время студенчества сочинял сатиры и эпиграммы. В 1814-ом году выступает как военный писатель-публицист с Письмом из Бреста Литовска. В литературных обществах "Вольное общество любителей российской словесности", "Зеленая лампа", "Арзамас" он познакомился с Пушкиным, Рылеевым, Кюхельбекером, А.Бестужевым, которые представляли для него живой образ свободы мысли и настоящей гражданственности. К ним Грибоедов чувствует свою близость и в понимании некоторых вопросов литературы, которые он вы-

ражает в статье О разборе вольного перевода Бюргеровой балла-ды "Ленора", 1816 года. К этому периоду, который, как мы видели, характеризуется жаркими литературными спорами (о языке, народности, сущности романтизма как выражения духа нового времени и т.д.) относятся и первые драматургические опыты Грибоедова, связанные еще с классицистической комедией А.А.Шаховского и М.Н.Загоскина и с традицией салонно-светской комедии XVIII-го века: Молодые супруги, свободная переделка комедии французского драматурга Крезе де Лессера Семейная тайна; Своя семья, или Замужняя невеста, 1817 года, написанная вместе с Шаховским и Хмельницким; Студент, 1817 года, комедия написанная вместе с Катениным. В последней комедии уже смутимы "озлобленный ум" и зачатки мастерства в речевой характеристике персонажей будущего автора комедии Горе от ума.

В 1818-ом году Грибоедов отправляется на дипломатическую службу в Персию, где останется два с половиной года. Потом его посылают в Тифлис, где провел около полутора лет. В Грузии он посещает литературные круги, знакомится с прогрессивным писателем Чавчавадзе.

В начале 1823-го года, он получает длительный отпуск на родину (два с половиной года), который оказывается для него очень плодотворным. Это годы интенсивной работы и завершения комедии Горе от ума, годы окончательного установления его философского, общественного и художественного мировоззрения, в общении с поколением энтузиастов, "неугомонных рыцарей", дух которых вдохновил дух комедии.

В 1825 году Горе от ума было закончено. Начинается интересная история опубликования и постановки на сцену этой комедии, история, которая перерастает границы литературы и становится общественным

ражает в статье О разборе вольного перевода Бюргеровой балла-ды "Ленора", 1816 года. К этому периоду, который, как мы видели, характеризуется жаркими литературными спорами (о языке, народности, сущности романтизма как выражения духа нового времени и т.д.) относятся и первые драматургические опыты Грибоедова, связанные еще с классицистической комедией А.А.Шаховского и М.Н.Загоскина и с традицией салонно-светской комедии XVIII-го века: Молодые супруги, свободная переделка комедии французского драматурга Крезе де Лессера Семейная тайна; Своя семья, или Замужняя невеста, 1817 года, написанная вместе с Шаховским и Хмельницким; Студент, 1817 года, комедия написанная вместе с Катениным. В последней комедии уже слышны "озлобленный ум" и зачатки мастерства в речевой характеристике персонажей будущего автора комедии Горе от ума.

В 1818-ом году Грибоедов отправляется на дипломатическую службу в Персию, где останется два с половиной года. Потом его посылают в Тифлис, где провел около полутора лет. В Грузии он посещает литературные кружки, знакомится с прогрессивным писателем Чавчавадзе.

В начале 1823-го года, он получает длительный отпуск на родину (два с половиной года), который оказывается для него очень плодотворным. Это годы интенсивной работы и завершения комедии Горе от ума, годы окончательного установления его философского, общественного и художественного мировоззрения, в общении с поколением энтузиастов, "неугомонных рыцарей", дух которых вдохновил дух комедии.

В 1825 году Горе от ума было закончено. Начинается интересная история опубликования и постановки на сцену этой комедии, история, которая перерастает границы литературы и становится общественным

явлением. Редкий случай в русской литературе до Грибоедова :литературный, рукописный текст становится предметом споров и обсуждений самых широких кругов читателей, его отрывки растворяются в бытовой речи, становясь народным достоянием. Во время восстания декабристов, Грибоедов был на Кавказе, Там его арестовали в крепости Грозной. Через несколько месяцев заключения его освобождают, но подозрения сохраняются. Его удаляют новым отправлением в Персию в момент, когда, отношения между Россией, Персией и Англией становились напряженными. 30-го января 1829-го года, огромная толпа вооруженных фанатиков нападает на дом, занятый русским посольством. Все русское посольство было растерзано. 11-го июня 1829-го года, А.С.Пушкин встретил, по дороге из Тифлиса в Карс, арбу, везшую труп Грибоедова из Тегерана в Тифлис. Странная встреча двух гениев, которые записывают свое имя в длинный мартиролог русской интелилигенции и литературы.

История напечатания и постановки комедии Грибоедова, как и ее литературная судьба, доказывает, что ничто на может сравниться с силой ума, с желанием человека мыслить и чувствовать свободно от всяких предустановленных форм и правил. Завершив свою комедию в 1825-ом году, Грибоедов начал тотчас хлопоты по ее напечатанию и постановке. В то время как широкая публика читала комедию в рукописных копиях, автору удалось провести ее через цензуру только отрывочно и с поправками цензурного происхождения. Впервые Горе от ума было издано целиком, отдельной книгой, в 1831-ом году в Ревеле, в немецком переводе(!). Первое русское издание появилось в 1833-ом году, в неполном виде. Первое полное легальное издание комедии появилось лишь в 1862-ом году.

Продвижение комедии на сцену встретило не меньше трудностей. Первая попытка осуществить постановку комедии была сделана в 1825-ом году учащимися Петербургского Театрального Училища, по инициативе известного впоследствии актера П.А.Каратыгина и под наблюдением самого Грибоедова.Но спектакль был запрещен.На большой сцене,в исполнении актеров-профессионалов,Горе от ума появилось полностью лишь в 1831-ом году с участием Каратыгина,Щепкина и других выдающихся актеров времени.С тех пор,комедия Грибоедова играется беспрерывно и на русских сценах и за рубежом, сохраняя свою свежесть,остроту мысли и силу вызова духовному мещанству все то,что так поразило современников великого драматурга.

Пушкин,который интересовался комедией во время своей ссылки,когда комедия еще не была завершена,точно установил ее значение для русской общественной жизни и для творческой деятельности ее автора.По его мнению, комедия произвела "неописанное действие" и вдруг поставила Грибоедова наряду с первыми нашими поэтами." "Неописанное действие" комедии,которое замечает Пушкин,это проявление "взаимодействия высшего художественного мышления с обыденным"[35] мышлением читателей,которое принимает характер критического отношения к действительности. Своим высказыванием Пушкин утверждает одновременно,что "неописанное действие"связывается в основном,с поэтическими особенностями комедии. Эти особенности раскрывает А.Бестужев -Марлинский в своей статье Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале

---

35 Д.Н.Овсянико-Куликовский,История русской интеллигенции, стр.5.

1825 годов :"Толпа характеров,обрисованных смело и резко,живая картина московских нравов,душа в чувствованиях,ум и остроумие в речах,невиданная доселе беглость и природа разговорного русского языка в стихах."[36] Как видно,Бестужев -Марлинский воспринимает комедию Грибоедова в ключе старой комедии нравов,улавливая при этом деталь ,определительную для нее:"беглость и природа разговорного языка в стихах",но свойственная не только грибоедовской но и крыловской поэтике.То,что действительно является новизной считается за недостаток или ошибочно понимается не только современниками,но и Белинским,который ,при появлении второго издания комедии в 1939-ом году ,обещал провести ее анализ,основываясь"на законах изящного,всегда единых и неизменяемых"[37]. Мы имеем в виду широкую,общественного охвата проблематику и образ Чацкого,который несет ее.Все ,вместе с Пушкиным и Белинским,хорошо понимают образы Фамусова,Молчалина,Скалозуба,Репетилова ,но отрицают художественную логику и смысл образа Чацкого,сущность которого определяют словами"крикун,фразер,идеальный шут" . Критическая близорукость авторитетного критика ,который отказал комедии Грибоедова в художественности и в идейности:"не есть художественное создание,по отсутствию самоцельности","Горе от ума"-сатира,а не комедия" [38], не могла помешать успеху ее у публики и возрастающему интересу к ней со стороны Герцена,Огарева,Добролюбова и Чернышевского.Интерес критики 40-ых и 50-ых годов направляется именно на образ Чацкого, которого чувствуют близким по убеждениям и "выстраданной идее" о народе и человеке.Сущность всех споров вокруг Чацкого в 40-ые и 50-ые годы синтезирована в статье И.А.Гончарова Мильон тер-

---

36 В кн.Декабристы,стр.548.
37 В.Г.Белинский,Избранное,I,II,Москва,1959,т.I,стр.302.
38 В.Г.Белинский,Там же,стр.311.

заний, впервые рпубликованной в 1872-ом году. Статья Гончарова-это редкий случай счастливой встречи художественного произведения со своим идеальным читателем. Обещая высказать свои размышления по поводу одного из представлений Горя от ума, Гончаров на деле производит строгий анализ комедии как литературного текста и как сценического представления. Он постоянно соблюдает исторический и художественный принцип критики. Рассмотрение комедии в плане истории русской литературы, истории жанра и типологии персонажей приводит романиста к оценочным суждениям, которые становятся основой ее правильного понимания. Многие из них были подсказаны ему самим Грибоедовым в своих статьях, письмах и замет- [illegible] поводу комедии или по поводу произведений других авторов. Предлагая остановиться на самой "комедии" как "действии", Гончаров сразу говорит, что драматическое произведение требует другого критического подхода нежели прозаический текст или лирика. Этот подход, который до него отсутствовал в критике, позволил ему утверждать, что в комедии есть" громадный(...)смысл"[39], что без Чацкого она осталась бы только картиной нравов, что в его лице, впервые в русской литературе дается образ героя-идеолога, через который, из комедии нравов, Горе от ума перерастает в комедию общественную, а комическое и комедия получают новый смыс .

После Гончарова почти ничего нового не было сказано о комедии Грибоедова. Последующие монографические работы, этюды или статьи отличаются богатством документальных данных и развитием утверждений великого романиста.[40]

---

39 И.А.Гончаров, Мильон терзаний, Москва, 1956, стр.9.

40 См. С.Петров, А.С.Грибоедов, Москва, 1954; Вл.Орлов, Грибоедов, Москва, 1954; И.Медведева, "Горе от ума" А.С.Грибоедова, Москва, 1971.

Более интересны работы Д.Н.Овсянико-Куликовского,Н.И.Коробки, Иванова-Разумника [41], которые,в начале нашего века,рассматривали комедию Грибоедова с точки зрения идеологической и социологической .Они доказали ,что смысл ее поистине огромен ,что история русской интеллигенции и идеологии немыслимаабез момента Грибоедов-Чацкий.

Горе от ума -стихотворная комедия в четырех действиях. Это,по выражению самого автора,"живая,быстрая вещь",в которой "стихи искрами посыпались". [42] Сюжетную основу ее составляет драматический конфликт между разумом м неразмной действительностью.В рамки драматического конфликта умного и благородного героя со средой Грибоедов вместил общественно историческую тему перелома,обозначавшегося в жизни общества начала XIX-го века:

Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший:
Свежо предание,а верится с трудом

борьбу идей,касающихся самых разнообразных сторон ве:общественного быта,морали,культуры,положения русского народа, вопросов человеческой личности и воспитания.

Действие происходит в Москве,в доме Фамусова,в течение суток. Оно развивается беспрерывно,каждый акт завершаясь крупным сюжетным поворотом.В указанной статье,Гончаров установил две пружины этого стремительного,крайне сценического действия:личный мотив любви Чацкого к Софье и общественный мотив столкновения его с толпой "гонителей",свободы духа и чувства,с ничтожным обществом деспотов и самодуров.Эти две сюжетные линии развертываются не па-

41 См. Н.И.Коробка,Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века ,С.-Петербург,1903;Иванов-Разумник,История русской общественной мысли,С.-Петербург,1908,т.I;Д.Н.Овсянико-Куликовский,История русской интеллигенции ,Москва,1907.

42 А.С.Грибоедов,С.Н.Бегичеву,июнь,1824,Сочинения,Москва,1956,стр. 567.

Более интересны работы Д.Н.Овсянико-Куликовского, Н.И.Коробки, Иванова-Разумника [41], которые, в начале нашего века, рассматривали комедию Грибоедова с точки зрения идеологической и социологической. Они доказали, что смысл ее поистине огромен, что история русской интеллигенции и идеологии немыслима без момента Грибоедов-Чацкий.

Горе от ума -стихотворная комедия в четырех действиях. Это, по выражению самого автора, "живая, быстрая вещь", в которой "стихи искрами посыпались". [42] Сюжетную основу ее составляет драматический конфликт между разумом м неразмной действительностью. В рамки драматического конфликта умного и благородного героя со средой Грибоедов вместил общественно историческую тему перелома, обозначавшегося в жизни общества начала XIX-го века:

Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший:
Свежо предание, а верится с трудом

борьбу идей, касающихся самых разнообразных сторон ее: общественного быта, морали, культуры, положения русского народа, вопросов человеческой личности и воспитания.

Действие происходит в Москве, в доме Фамусова, в течение суток. Оно развивается беспрерывно, каждый акт завершаясь крупным сюжетным поворотом. В указанной статье, Гончаров установил две пружины этого стремительного, крайне сценического действия: личный мотив любви Чацкого к Софье и общественный мотив столкновения его с толпой "гонителей", свободы духа и чувства, с ничтожным обществом деспотов и самодуров. Эти две сюжетные линии развертываются не па-

41 См. Н.И.Коробка, Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века, С.-Петербург, 1903; Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, С.-Петербург, 1908, т.I; Д.Н.Овсянико-Куликовский, История русской интеллигенции, Москва, 1907.

42 А.С.Грибоедов, С.Н.Бегичеву, июнь, 1824, Сочинения, Москва, 1956, стр. 567.

раллельно а во внутренней взаимосвязи и во взаимной обусловленности. Общественное негодование Чацкого приобретает особый лирико-эмоциональный характер в связи с постоянным крушением его надежд на личное счастье, а чувство неразделенной любви, с другой стороны, обостряет его конфликт с обществом. Так получается, что Горе от ума становится и картиной нравов, и общественной сатирой, и рассказом о трагической судьбе Чацкого, и галереей портретов.

Интрига любви начинается в первом действии со словами Чацкого:

Чуть свет -ух на ногах! и я у ваших ног.

.....

Что я, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.

Удивлены? и только? вот прием !

Она разыгрывается тонкими психологическими штрихами между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой, то на первом, то на заднем плане, до окончательной катастрофы в четвертом действии:

Я сватанием моим не угрожал вам.

.....

Так! отрезвился я сполна

От слепоты своей, от смутнейшего сна.

.....

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездок.

Бегу, не оглянусь, пущусь искать по свету,

Где для рассудка есть и чувства уголок...

Карету мне, карету.

Эта развязка разрешает любовную интригу, но оставляет открытым главный конфликт пьесы: ум, жаждущий действия и жизни, и мир, неподвижный в своих убеждениях, безделии и ничтожестве.

Эта вторая пружина действия выдерживается в сильной сатирической тональности представления лиц и монологов Чацкого, построенных как настоящие памфлеты на московское общество, на весь уклад жизни. Она основывается на споре двух пониманий жизни, объявляемых ясно во втором действии Чацким и Фамусовым:

Фамусов

Вот то-то, все вы гордецы!
Спросили бы как делали отцы?
Учились бы на старших глядя:
.....
.....
Мы, например, или покойник дядя,
На золоте едал; сто человек к услугам;
.....
.....
Век при дворе, да при каком дворе!

Чацкий

Прямой был век покорности и страха
Все под личиной усердия к царю
.....
.....
Нет, нынче свет уж не таков.
.....
.....

Вольнее всякий дышит.

Фамусов

Он вольность хочет проповедать!

Собрание московского общества на балу у Фамусова в третьем действии обостряет этот спор и дает повод автору представить разные воплощения ничтожества и пустоты жизни в яркой, полной движения и разнообразия картине. Она составлена из беглых зарисовок и портретов, резко индивидуализированных, но и выдвинутых на уровень общего. В создании портретов Грибоедов признает саму сущность своей поэтики драматурга: "портреты и только портреты вхо-

дят в состав комедии и трагедии,в них однако есть черты,свойственные многим другим лицам,а иные всему роду человеческому(...) Карикатур ненавижу,в моей картине ни одной не найдешь.Вот моя поэтика![41] Мы задерживаем отсюда отличие,которое Грибоедов устанавливает между "портретом" и "карикатурой".Смысл этих двух терминов выясняется самой комедией:"карикатуре",то есть,построение характера на основании какого-либо порока или какой-либо страсти,она предпочитает раскрытие персонажа через его социальные,бытовые и психологические характеристики.Что касается первой части утверждения Грибоедова:"портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии",мы увидим,что в пылу горячих споров о своей комедии,ему самому остаются невидимыми несколько реальностей,которые разрушают категоричность "портретности комедии.

Портретность картины получается у него динамичной и."действующей".Персонажи не представляются автором или словами других персонажей(за исключением Чацкого,к построению образа которого прилагаются новые,не свойственные комедии принципы),они прямо "входят" в действие и самым естественным образом начинают свой диалог с кем случится. Именно в диалоге они раскрывают себя целиком.Первое их слово-это первый признак их индивидуальности в плане их социальной природы,психологического настроения и характера. Так,вход Хлестовой в дом Фамусова и в диалог со словами:

Легко ли в шесть десят пять лет
Тащиться мне к тебе,племянница ?..-Мученье!
Час битый ехала с Покровки,силы нет;
Ночь-светапреставленье!

От скуки я взяла с собой
Арапку-девку да собачку;-

4I А.С.Грибоедов,П.А.Катенину(первая половина января-I4 февраля,I825.Петербург,Сочинения,стр.580.

раскрывает ее как своевольную ,капризную московскую барыню,привыкшую приказывать и слушаться только своих желаний. Лексические детали речи Скалозуба ,ее порывистая ритмика выдают армейского офицера ,преданного мундиру и службе ,лишенного тонкости ума и поведения:

Нет-с,старее меня по корпусу найдутся,
Я с восемьсот девятого служу;
Да,чтоб чины добыть,есть многие каналы;
Об них как истинный философ я сужу:
Мне только бы досталось в генералы.

Галлерея портретов дополняется образом "либерала"Репетилова, пустого сплетника Загорецкого,идеального мужа Платона Михайловича ,его нежной жены Натальи Дмитриевны и эпизодическими фигурами-графиня бабушка,графиня внучка,князь,Г.Н.Все они высказывают себя иногда только в двух-трех репликах ,которые передают оттенки мысли и их душевные движения.Подчеркнутая их индивидуальность включается в общее единое целое ,управляемое праздностью,суетой и пустотой.

Их солидарность в ничтожестве и пустоте становится действенной в присутствии умного,живого и сознательного человека: На вызов Чацкого ,эта толпа бездушных ,пустых людей реагирует единогласно. Кто-то выдумал о нем,что он сумасшедший,никто не поверил и все повторяют.Выдумка о сумасшествии Чацкого, возникающая во время бала,становится самым сильным положением в сюжете пьесы.Еле заметными усилениями выдумки,Грибоедов переводит комедию нравов и любви в трагедию интеллигентности и мышления.Побежденный в любви самым полным выражением

посредственности и мещанского духа в лице Молчалина, Чацкий очутился одиноким перед миром, с которым никакой диалог невозможен. В этом находится объяснение его обличительного пафоса, и основных форм его речи, которые вызвали недоумение и Пушкина, и Белинского.

Чацкий-не образ-портрет. Он средоточие всех идейных линий пьесы, двигатель ее основного конфликта. Всякое его появление намечено расколом в заглохшей почве московской жизни, которая чувствует при нем опасность разоблачения и изменения: "опасный человек", "он карбонари", "да он властей не признает", восклицает в ужасе Фамусов, слушая мнения Чацкого о подлости столичной жизни, о предрассудках, которые дают ей содержание; "а вы заметили, что он/В уме серьезно поврежден?", замечает Загорецкий в третьем действии, когда Чацкий успел раздражить своей искренностью и сарказмом каждого встречного.

Как носитель идеала "свободной жизни", возвышенных мыслей и критического начала в пьесе, Чацкий мыслился Грибоедовым в другом речевом и интонационном ключе, в другой модели "героя".

Основой стилистики языка в Горе от ума является "просторечие", которое понимается как живой разговорный язык. Индивидуальная речевая характеристика каждого персонажа достигается незначительными вариациями этого общего языкового фона. Эти вариации касаются интонации и внесения характерных "словечек", автоматизмов речи. Речь Репетилова, например, отмечена печатью "простонародности", имевшей широкое хождение в дворянском кругу, и книжными словечками и выражениями, которые намекают на его поверхностный, болтливый либерализм: "радикальные потребны

тут лекарства","пускался в реверси","из шумного я заседания", "у нас есть общество" и "тайные собранья","секретнейший союз", "шумим,братец,шумим".Указанный принцип применяется при обрисовке толпы, в которой сплетни,безделье и пустота господствуют "не как пороки,а как стихии общественной жизни!"[42] Здесь проза и стих"слились во что-то нараздельное" и это слияние породило "разговорный стих":[43]

Загорецкий

А вы заметили,что он
В уме сурьезно поврежден?

Репетилов

Какая чепуха!

Загорецкий

Об нем все этой веры.

Репетилов

Вранье.

Загорецкий

Спросите всех.

Репетилов

Химеры.

Загорецкий

А кстати вот князь Петр Ильич,
Княгиня и с княжнами.

Репетилов

Дичь.

---

42 И.А.Гончаров,Мильон терзаний ,стр.7.
43 Там же ,стр.8.

ситуацию,в которой разговорная интонация мастерски управляет стиховой речью.Этому мастерству Грибоедов научился у Крылова, который создал своих басенных героев на основе такого же принципа речевой характеристики и исходя из такой же стихии просторечия.

Этот принцип не годился для построения сложного образа Чацкого,сущность которого не выявляется в характере или в действии,а в идее.Как человек-идея,он вносит в пьесу отвлеченный словарь философского и политического мышления ,а в фразу рассудительность и строгость выражения мысли. Невозможность настоящего диалога с окружающим миром определяет организацию его речи преимущественно в монологе и афоризме.

Монологи Чацкого выдержаны в сатирическиобличительной тональности и строятся по законам ораторского ,"высокого" красноречия.Вопросительно-восклицательные конструкции чередуются в строгой последовательности выявления идей и отношения героя к широкому кругу вопросов общественной жизни России:

А судьи кто?-За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе,
Поют все песнь одну и ту же,
Не замечая о себе:
.....
Где,укажите нам,отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?
Не эти ли,грабительством богаты?
Защиту от суда в друзьях нашли,в родстве.

В протестующей натуре Чацкого нет ничего из демонической гордости героев бунтовщиков Байрона. В его озлобленной мысли и речи,в его негодовании слышится здоровый порыв к делу,который ,как и декабристы,он понимает в просвещении,в защите русской национальной самобытности ,в служении народу:"служить бы рад,прислуживаться тошно","зачем же мнения чужие только святы?","воскреснем ли когда от чужевластья мод?/Чтоб умный,бодрый наш народ/Хотя по языку нас не считал за немцев".Ум Чацкого "положителен","деятелен".Он дотрагивается до"проклятых вопросов",которые становятся центральными для русской литературы всего XIX-го века: "кто виноват? что делать? как согласовать слово с делом?как решить конфликт"отцов и детей"? как двинуть вперед колосс-Россию,где "Молчалины блаженствуют"? Грибоедов дает просветительское решение этим вопросам:

Из молодых людей,найдется -враг исканий,
Не требуя ни мест,ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум,алчущий познаний;
Или в душе его сам бог разбудит жар
К искусствам творческим,высоким
и прекрасным,-

раскрывая одновременно трагичность положения того,кто осмелится на такие занятия:

Они тотчас:разбой!пожар!
И прослывет у них мечтателем!опасным!!-

(...)примерный случай вышел:
Его в безумные упрятал дядя-плут...
Схватили,в желтый дом,и на цепь посадили.

Пламенный мечтатель,с живым чувством и разумной мыслью ,Чацкий переживает чувство одиночества и отверженности от мира пошлости и прозы:

Душа здесь у меня каким-то горем сжата.

Это горе,порожденное неосуществленной любовью и конфликтом с миром ,вносит в комедию быта и нравов подлинное трагическое начало. Оно почти неощутимо в первом действии,но по мере развития действия,усиливается и из обычной комедийной ситуации вырастает тема горестной судьбы Чацкого,полная драматического напряжения.Белинский был прав,но не целиком,когда утверждал,что Горе от ума не комедия .Оно не комедия в традиционном смысле слова,не вмещаясь в модель мольеровской или фонвизинской комедии.

Комичность ситуаций в Горе от ума служит средством трагического,а комедия-видом трагедии. В этом новом понимании комического Грибоедов предвосхищает Гоголя,который в 1836-ом году заканчивает комедию Ревизор,в такой же мере свободную от традиционных поэтических правил комедийного жанра и носящую в своем подтексте глубокий трагический смысл. Преемственная связь Гоголя с Грибоедовым отмечена и центральным мотивом гоголевского творчества:"лишь Молчалины блаженствуют на этом свете","мундир!один мундир!"

Тяготение Грибоедова к трагедии сказывается в его трагедийных замыслах последних лет жизни:Родамист и Зенобия , 1812 год ,Грузинская ночь .Они поражают своей грандиозностью, но ни один из них не был осуществлен полностью.Грибоедов остается автором единственного,гениального произведения , комедии Горе от ума,о значении которой в литературе и обществен-

ной жизни России мы говорили. Она сумела взять в эпохе все, до чего еще не договорился Пушкин, этот настоящий фокус, к которому идут все поиски, догадки, начинания литературы начала XIX-го века, среди которых и поиски Грибоедовым национальной драмы и трагедии.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН
(1799- 1837)

I. Эстетическое мышление Пушкина.

Еще до И.С.Тургенева, Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского, Пушкин пытается внести в мировой культурный процесс элемент, обусловленный русским жизненным и культурным опытом и открывающий новую перспективу в истории мирового романа. Этот переворот он осуществляет двумя путями: путём обращения русских вопросов в ранг общечеловеческий и путём обращения, с позиций русского мышления и русской чувствительности, к общечеловеческим проблемам. Но из-за условий, указанных нами во вводной лекции о романтизме, роль великого поэта в этом культурном диалоге Европы и России остается почти незаметной. Запад видел и, иногда, еще видит в Пушкине преимущественно преемника Байрона, Гете, Шекспира. Не воспринимая у каждого из этих учителей то, что подходит его гению, Пушкин дает им свой русский художественный ответ. Этим совершается первый крупный шаг русского духа к мировому признанию.

Пушкин совершенно сознательно выступает как деятель подлинно национального и всемирного исторического этапа русской литературы. Каждая страница его творчества противоречит высказываниям, к сожалению многих исследователей, о беззаботной пушкинской музе, о "чистоте" пушкинского вдохновения. Пушкин постоянно думает о самом себе как о создателе, осмысляя при этом принципы литературного творчества и определяя критерии его оценки.

Наблюдения над собственным творчеством, рассуждения о разных литературных движениях и о разных художниках мировой и русской литературы идут у него одновременно с творческой работой. В своем стремлении "в просвещении стать с веком наравне" Пушкин воплотил не только желания просвещенного человека, но и интересы художника, теоретика и критика. Так, работая над трагедией Борис Годунов, он размышляет над трагедией вообще, критически рассматривает драматургию Шекспира, французского и древнего классицизма и создаёт теорию "истинного романтизма". Пушкинский самоанализ своих поэм служит поводом к разработке теоретических вопросов эпики, её героя и материала. Это является непосредственной теоретической подготовкой свободного романа Евгений Онегин. Чтобы создать Капитанскую дочку, Пушкин-прозаик осмысляет опыт исторической прозы предшественников, особенно Вальтера Скотта, у которого критически оценивает реалистический метод трактовки исторических событий и персонажей, восстановление эпохи через документацию.

Изучение материала пушкинских литературных суждений (критические статьи, заметки, литературно-критические наброски, письма), помимо изучения творчества, помогает понять, как в его создании постепенно кристаллизировались характерные для него самого принципы творческого процесса и почему он обратился к новым литературным формам.

Подход Пушкина к вопросам литературы был подходом широко мыслящего художника и великого знатока мировой литературы. В равной мере его интересуют вопросы о роли и цели искусства, о природе деятельности художника, о литературных жанрах и формах, словом, существеннейшие вопросы эстетики и теории литературы. Правда, Пушкин не намеревался создать и развить определенную эстетическую систему, но богатый материал позволяет нам говорить о нем как о теоретике и критике литературы.

Прежде всего,великого поэта интересует вопрос об отношении искусство-жизнь.В литературно-критических набросках Заметки о народной драме и о "Марфе Посаднице"М.П.Погодина 1830 г.и О романах Валвтера Скотта 1830 г. искусство определяется как одна из форм познания мира в его простоте и истине.Это познание мира не сводится к безразличному эмпиризму,а контролируется мыслью и вкусом.Пушкин воспринимает вкус как объективную норму искусства, а мысль -как его составляющая,наряду с воображением и живописностью.

В понимании вкуса чувствуется связь Пушкина с эстетикой классицизма:истинный вкус состоит в "чувстве соразмерности и сообразности"[44].Это чувство обуславливает творчество ,но и восприятие его. Вкус относится к такой же сущности,что и гений,по мнению Пушкина. Для него"соразмерность и соображение" приобретают смысл лишь при наличии смелости" изобретения,создания,где план обширный объемлется творческой мыслью".[45] Отличаем здесь, что для Пушкина "высшая смелость" гения не сводится к фантазии и к свободе изобретения,а включает в себя как основную составляющую ,мысль,которая работаем по плану.В соответствии с этим пониманием категории гения дается и определение вдохновения,касающееся двух его моментов: "расположение души к живому восприятию впечатлений" и к "быстрому соображению понятий,что и способствует объяснению оных".[46]Другими словами,у Пушкина музы живут рядом с разумом: "Да здравствуют музы,да здравствует разум".Неоднократно поэт называет себя писателем профессионалом.Этим выражением он устанавливает соотношение вдохновения и непрестанного труда мастерового,который предполагает другой элемент,определяющий истинное творчество:спокойствие. Оно противопоставляется восторгу,кото-

---

44 А.С.Пушкин,Отрывки из писем,мысли и замечания.-В кн. Полное собрание сочинений,Москва-Ленинград,1936,т.5,стр.19.В дальнейшем,цитируем по этому же изданию.

45 А.С.Пушкин,Есть различная смелость,т.5,стр.273.

46 там же,стр.51 .

рый "не предполагает силы ума, располагающей частями в отношении к целому".[47]

Как можно заметить, в понимании проблем творчества, гения, вдохновения Пушкин принимает и развивает идеи классицизма и просветительства. Но принимая их, он оплодотворяет свое эстетическое мышление и идеями романтизма, в первую очередь, идеей национального характера, народности, свободы искусства, литературных родов и жанров.

Вопрос о народности рассматривается Пушкиным в спорах с поэтами-декабристами и разрешается как программа собственного творчества. Народность ставится в зависимость от создания подлинной национальной культуры, которая рассматривается не в темах и сюжетах, а в "образе мыслей и чувствований".[48] Анализируя творчество Крылова, Пушкин включает в "народное" значения "национальное", "свойственный народу" и "демократизм". Так, замечания о русской красочности Крылова сопровождаются предложениями о демократизме языка и о аудитории баснописца. Значит, Пушкин осмысляет вопрос о народности не только в порядке накопления того, что романтики называли местным колоритом, но и в порядке демократизации литературы, её успеха у широкой публики. Синтезом всех размышлений поэта о народности является статья О народности в литературе, 1826 года.

Позже, в 1829 году в Набросках предисловия к "Борису Годунову" из прежних теоретических высказываний о народности Пушкин развивает теорию о свободной трагедии, которую называет истинно романтической. Здесь он подчеркивает, что истинно романтическое заменяет "сей чувствительный недостаток (современного ему романтизма, Л.К.) верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий".[49]

---

47 Заметки по поводу статьи Кюхельбекера "О направлении нашей поэзии", т.5, стр.271.

48 там же, стр.271.

49 т.5, стр.283.

Если истинно романтическое предполагает для Пушкина "верное изображение лиц", то в такой же мере оно требует свободы отношения к действительности и к поэтическому материалу. Свободное обращение художника к действительности, утверждаемое работой Пушкина над драмой Борис Годунов и над романом Евгений Онегин, естественным образом влечет за собой постановку вопроса о свободе и цели искусства.

Отрицая с самого начала положение о пользе искусства, Пушкин утверждает, что цель искусства-искусство, а не нравоучение, и поэтому неестественно ему быть дидактическим и моралистическим. В 1831 году он пишет: "Поэзия (...) по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели кроме самой себя (.. .)."[50] Это пушкинское утверждение, созвучное с поэтической программой Т. Готье и парнассианизма, требует особых выяснений, которые должны учитывать всё сказанное Пушкиным об искусстве и его творческую практику. Во-первых, следует сказать, что, когда Пушкин думал о чистоте искусства, он не имел в виду его формальное совершенство, хотя форму он признавал как определяющий фактор жанровой сущности произведения: "Если вместо формы стихотворения будем (брать) за основание только дух, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений".[51] Чистота искусства понимается им как освобождение его от всяких посторонних целей и как подчинение законам, свойственным только искусству. Эти мысли мы встречаем в высказываниях о Думах Рылеева, которого Пушкин упрекает в дидактицизме, во вступлении к Домику в Коломне, в отступлениях Евгения Онегина и в Моцарте и Сальери. Во всех

---

50 Заметки по поводу статьи Кюхельбекера "О направлении нашей поэзии", т. 5, стр. 271.

51 О поэзии классической и романтической, т. 5, стр. 265.

случаях вопрос о цели искусства связывается с вопросом о его свободе.Пушкин постоянно и последовательно защищает свободу художника в выборе тем,героев,литературных фори и жанров.Его борьбы за право художника выбирать свободно свой сюжет и своих героев была протестом против деления сюжетов на ранги,борьбой за равноправие "важного" и "низкого" сюжета.Требуя права изображать все стороны жизни,Пушкин требует и правдивости и верности в изображении живого материала.Здесь он ставит вопрос художественной объективности,которая понимается не как имперсонализм, а как правдивое,с участием авторской симпатии,изображение всей сложности действительности.

Пушкин-это художник,который удивил своих современников легкостью и свободой подхода к традиционным литературным жанрам и формам.Свободное отношение поэта к литературным жанрам и формам имеет два источника.С одной стороны,Пушкин сторонник вольтеровского высказывания о том,что все жанры хороши,кроме скучных.С другой стороны,он чувствует необходимость простого и естественного выражения при воссоздании реальности во всей ее противоречивости. Эту необходимость он творчески решает пародированием установленных классицизмом,и даже романтизмом , жанров,созданием смешанных фори и жанров.К этому вопросу мы вернемся при рассмотрении жанровых особенностей пушкинских произведений.Пока,к сказанному выше добавим еще пушкинское положение о глубине и лапидарности в простоте,которое становится организующим принципом творчества поэта и отбора им всего ценного из русской и западноевропейской литературы.

Всё сказанное до сих пор открывает,частично,путь к самому сердцу пушкинской музы,к пониманию типа его мышления,ясного и уравновешенного,к творческому его развитию,доминируемому строжайшей внутренней дисциплиной и волей.

II. Начала

Поэтический дебют Пушкина-лицеиста был восторженно принят всем литературным миром России. Полный надежд и резвости, молодой поэт воспевает отважную мечту, которая ведет его на Парнасс, не подозревая, сколько горести ожидает его на этом поприще. Пока, поэзия Пушкина развивается в рамках уже знакомых образов и жанров: классической оды в державинском духе, легкой эротической поэзии, в стиле Батюшкова и французской галантной поэзии, романтической элегии в духе Жуковского. В ней мы встречаем те же анакреонтические мотивы дружбы, любви, вина и солнца(Пирующие студенты, 1814, К Пущину, 1815, Письмо к Лиде, 1817), тот же светлый мир античности и сельского уединения, такую же музыкальность стиха, как у Батюшкова и Жуковского. Но сквозь весь этот знакомый уже поэтический мир проходит невиданный поэтический пафос, такое биение чувства, такая свежесть восприятия красоты и гармонии действительности, что современники сразу отметили в Пушкине другой голос, совсем отличный от Державина, Батюшкова и Жуковского. Чутье Державину не изменило и его знаменитое "благословение" воспринимается как настоящее признание великого поэта.

Своим современникам Пушкин представляется как настоящий барин поэзии. То, что воображали, чувствовали, мыслили и создали предыдущие поколения русских поэтов, молодой поэт, называвший себя ленивцем, любимцем муз и любви, испытывает за очень короткое время своего ученичества. С невиданной быстротой, в старых, унаследованных от предшественников поэтических формах, прорываются новые лирические интонации, новая трактовка поэтического материала, новое понимание авторского "я" и лирического героя, которые, все вместе, ведут к новым поэтическим формам. Обзор юношеской пушкинской поэзии уверяет нас в том, что к 1816-1817 годам кончается игра в античные, рыцарские и идиллические стихи по модели Парни, Мильвуа, Шенье, Батюшкова или Жуковского и начинается уже творчество Пушкина как "совершенно законченного поэта".[52]

---

52 Ю. Тынянов, Пушкин и его современники, Москва, 1969, стр. 122.

Стихотворения Сон, Осеннее утро , Разлука , которые относятся к этому периоду, выявляют уже признаки пушкинского стиля в конкретизации , индивидуализации поэтической речи и авторского "я". Молодой поэт открывает красоту в гармоничности, изящности и легкости движения. Порой, самый обыкновенный и банальный материал (закрывающееся окно, красавица, которая нюхает табак, окончание лицея, встреча друзей) лежит в основе лирического стихотворения. Отсюда и стремление к употреблению слова в его общепринятом значении, чтобы это слово целиком покрыло обыденную действительность. Такое стремление замечаем в стихотворениях Окно, 1816, Заздравный кубок, 1816, Веселый пир, 1819. Здесь, в этом стремлении-зародыш "прозаического "стиля стихотворений зрелого периода, стиля Евгения Онегина, Бориса Годунова и Домика в Коломне. Образование "прозаического "стиля у Пушкина связывается, в основном, с его подходом к теме русской природы и жизни русского крестьянина, как доказывает стихотворение Деревня, 1819 года:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...

Для этого же периода, В.В.Виноградов считает признаком стиля у Пушкина и его внимание к происхождению слова, к его "колориту", к его "культурному, историческому и экспрессивному содержанию"[53]. По этой линии идет развитие торжественного, профетического

---

53 В.В.Виноградов, Язык Пушкина , Москва, 1933.

стиля, в котором были написаны стихотворения Товагищам, 1817, Вольность, 1817, и позднее, Подражания Корану, Памятник, Медный всадник. То, что в действительности станет характерным для Пушкина, это стремление произвести синтез двух, разрозненных до сих пор в русской поэзии, поэтических фактов: обыденного и торжественного. Наличием двух стилевых линий отличается стихотворение Деревня, где, наряду с обыденным и банальным, встретим торжественное и профетическое:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой витийства грозный дар!..

Как можно заметить, этот период, переходящий от лицейской лирики к лирике 20-ых годов, характеризуется стремлением свободно пользоваться языковым материалом, попыткой экспериментировать поэтическую объективацию и свободным отношением к строго определенным жанрам. Свобода отношения к жанрам проявляется не только в рамках лирики но и в интересе поэта к жанрам, промежуточным между лирикой и эпосом. Здесь моделью служит ему сюжетная элегия Батюшкова, которая предоставляет возможность ввести героя не в форме условного автора, а как персонажа действия и ситуации. Сюжетная элегия, как и другие лиро-эпические формы, экспериментируемые Пушкиным в 20-ые и ближайшие последующие годы, были почвой, на которой он пытался реализовать поэтическую объективацию. Главным поэтическим завоеванием было отделение элегического героя от образа автора, установление соотношения между разговорным и книжно-литературным языком, подчинение синтаксического течения ритму стихов и строфическим формам.

III. От Руслана и Людмилы к Евгению Онегину

Все поиски и завоевания молодого поэта находятся в поэме Руслан и Людмила, над которой он работал в период 1817-1820

годов.В ней легкий лицейский эпикуреизм обогащается интересом поэта к народной поэзии,особенно к сказке.

Подражание былинной старине -претекст для создания новой поэтической формы,где на фоне сказочного сюжета развивается вольный лиризм и свободная игра фантазии поэта,которые сливают эпику с одой,элегией,посланием.Но это слияние сохраняет и за лирикой,и за эпикой равные права.Так,поэма имеет два центра динамики.С одной стороны,это фабульное движение,которое подчиняется сказочной традиции:похищение Людмилы,приключения богатырей,счастливая встреча Руслана и Людмилы ;поражение злого духа в лице Черномора,победа добра,красоты и любви.С другой стороны,это внефабульное движение поэмы.Оно получается переключением действия героев из плана в план через лирические отступления автора,в которых узнаем праздничное чувство жизни,полноту ощущений,игру молодых сил певца дружбы и любви.Силой извилистого повествования изобразительные единицы поэмы выдвигаются,совмещаются,отражаются друг в друге.Герои-носители этого разнородного материала- больше не включаются в замкнутую модель сказочного персонажа,хотя их связь с ним не совсем теряется .Они стремятся стать свободными героями.

Гибкость и переменность материала связывается с переменной тональностью поэмы,с разнообразием ее интонационной и языковой структуры .Простой рассказ с большой дозой иронии и пародии изменяет традиционную окраску и принятый тон повествования народной сказки:печаль превращается в радость,страшное становится смешным(например,образ Черномора),боевые картины чередуются с мирными,веселые и смешные-с мрачными и страшными.Чудесное проходит через живое восприятие действительности,которая,в свою очередь, переходит в чудесное.Все это,но особенно фамильярный тон и свобода в употреблении просторечия,воспринимается как новое.Для сто-

ронников изящной ,салонной литературы Руслан и Людмила-это грубое нарушение вкуса и поэтического стиля.Для представителей романтического движения поэма Пушкина становится настоящим манифестом свободного ,лишенного от всякой дидактики и морализации искусства,наиболее чистым выражением национального духа."Там: русский дух...там Русью пахнет!"-писал сам поэт в Посвящении к своей поэме,выражая этим свое намерение создать произведение,в котором дух русского народа воскрешал бы своим юмором,своей фантазией,своим лиризмом и своей любовью к жизни.

Поэма Руслан и Людмила открывает пушкинский период в русской литературе.С ее появления Пушкин становится главой литературного движения в России и признается в таком качестве не только единомышленниками,но и врагами.Это не мешает царю сослать молодого поэта на юг за его стихотворения Вольность и Деревня,в которых сильно звучат антикрепостнические мотивы и любовь к свободе.

Наступает период южной ссылки(1820-1824),время новых творческих поисков,связанных особенно с вопросом создания современного героя-характера.На юге России поэт встречает новый мир,других людей,роскошную экзотическую природу.Он слушает людей,ищет следы давно исчезнувших цивилизаций(К Овидию,1821),наслаждается радостными красками природы юга(Кто видел край,где роскошью природы,1821), сопровождает табор цыган,проникает в страстную и дикую душу жителя юга(Черная шаль,1820).Пылкая и любопытная натура Пушкина нашла себе родные отклики,вобрала в себя все цвета юга,прелести народной поэзии и народных преданий. Об этом глубоком действии юга на него поэт говорит позже в Отрывках из путешествия Онегина:

А там,меж хижинок татар...
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебной тоской
Теснилась пламенная грудь!

Остатки древних цивилизаций внушают поэту замыслы стихотворений,объединенных под названием Подражания древним или Эпиграммы во вкусе древних.Для этого цикла характерна широта поэтических ассоциаций,синкретизм поэтической темы ,объединяющей мотивы личной лирики с размышлениями историческими и философскими.

Но более всего ,перед ссыльным поэтом выдвигается теперь вопрос о подлинной человеческой свободе.Мотивы свободы,тюрьмы ,узника,смерти развиваются в многочисленных стихотворениях этих лет: Кинжал,1821,Узник,1822,Птичка,1823,К морю,1824.Постановка вопроса о свободе,личной и общей,ведет к переосмыслению своего места ,как поэта и человека,в мире.Пробуждение аналитического духа в поэте -это момент созревания мысли и чувства,когда он ищет другой основы для своего внутреннего равновесия.Пушкина посещает теперь дух отрицания и переоценки,который воплощается в образе демона(Демон,1823),охладевшего мертвеца(Послание Раевскому,1822) или"пустынного сеятеля"(Свободы сеятель пустынный,1823).Приобретает очертание образ героя с охлажденной душой,с тяжелым опытом мятежной молодости,который ставит Пушкина в созвучие с Байроном.Первая встреча русского поэта с поэзией Байрона была взрывом энтузиазма .Но,восприняв английского поэта и претворив его в своем духе,Пушкин быстро преодолевает влияние того,кто" бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую..."и устремляется дальше в ясные сферы всеобъемлющей жизни и гармонии мира.

Преемственная связь Пушкина с Байроном сказывается особенно в попытках художественного разрешения проблемы характера современного человека.Оно происходит двумя путями: движением к байроническому герою,к сильной романтической личности и движением от байронического образа к пушкинскому через более широкое понимание человеческой личности и через новые стилевые поиски.

В поисках новых эпических форм и приемов обращения героя в ха-

---

54 А.С.Пушкин,О Байроне и его подражателях,т.5,стр.274.

рактер Пушкин имеет в виду лиро-эпические опыты А.Шенье.У А.Шенье его интересуют глубинная перспектива восприятия действительности, идея волевой личности и ее общественного поведения.

Поиски Пушкиным современного героя обнаруживаются в так называемых южных поэмах:Кавказский пленник ,1820-1821,Бахчисарайский фонтан,1822,Цыганы ,1823-1824.

Кавказский пленник продолжает жанровые поиски Руслана и Людмилы и начинает серию произведений,в которых Пушкин намеревался поставить основные вопросы современного сознания:"хотел изобразить это равнодушие к жизни,к её наслаждениям,эту преждевременную усталость души ,которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века!" [55]

Усталый от жизни герой отправляется на Кавказ,в край свободы.Здесь он становится пленником "свободных людей" и освобождается любовью полудикой черкешенки.Все линии этой простой фабулы идут к личной драме героя.Эта драма коренится не столько в указанных внешних происшествиях,сколько во внутренних переживаниях разочарованности,скуки,одиночества необыкновенного,попадающего в необыкновенную обстановку героя.Следовательно,она передается в лирическом потоке,охватывающем длинные лирические монологи пленника и черкешенки.На общем эпическом фоне поэмы эти монологи остаются условными и не способствует удаче попытки психологизации героя. Два противоречивых стилевых явления-лирическое и эпическое- разрушают цельность поэмы и героя.Лиризм в представлении героя и героини не сливается в единое художественное целое с методом описания ,приложенным к сюжету,с прозаическими авторскими замеча-

---

55 А.С.Пушкин,Письмо Горчакову 1822 года,т.6,стр.43.

ниями(Замечки о Грузии,об её обычаях и песнях).

Признаваясь,что Кавказский пленник первый неудачный опыт характера,Пушкин продолжает работать над героем в поэме Цыганы.Исходная точка фабулы этой поэмы такая же как и в первой южной поэме.Герой Цыган Алеко отрицает цивилизацию ,основанную на рабстве и предрассуждениях,где люди:

Любви стыдятся,мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Как и пленный,он вырывается на волю в чуждый быт первобытной народности.С этого первого момента фабулы замечается намерение поэта привести материал для социальной и психологической мотивировки событий поэмы.Среди вольных людей гордый герой,искатель свободы,становится рабом горестной и трудной любви.Он носит трагедию в самом себе ,в своей гордости и воле.Но эта трагедия вызвана и невозможностью человеческого общения,когда человек,под силой социальных условностей,потерял свежесть восприятия мира.Изменение ролей героев(теперь герой любит и остается одиноким в своей любви),может быть,говорит о том,что человеческое страдание вечно и безразлично к своему предмету. Поэтому нам кажется,что проблематика Цыган шире проблематики противопоставления цивилизации природе,индивидуализма гордого героя-одиночки общинному первобытному миру.

Преодолевая обаяние героев,апофеоз которых создали Руссо и Байрон,Пушкин идет к более широкой постановке вопроса: смысл всякой жизни трагичен,ибо человек обречен на неизбежное подчинение закону бытия.Рассказ старого цыгана о своей несчастной любви ,как и отношение основной сентенции поэмы не только к герою,но и к окружающим его лицам,оправдывает такой вывод:

Но счастья нет и между вами
Природы бедные сыны!..
И под изодранными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед;
И всюду страсти роковые
И от судеб защиты нет!

Поэзия первобытного племени,жизнь которого изображается в реалистических,лишенных идеализации,деталях заключается в жизненной мудрости старого цыгана.Освобождаясь от страсти,отец Земфиры понимает относительность человеческих чувств и действий и проявляет более гуманное отношение к другим:

Взгляни:под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.
.....
Кто место в небе ей укажет,
Примолвя:там остановись!

Под знаком этого нового понимания человеческой свободы,которое выражается в образе старого цыгана,и герой ,и экзотика сильно снижаются.Герой,носитель цивилизации-и экзотика,в образе природного человека,не противопоставляются,а сопоставляются как две равносильные жизненные правды.Это и объясняет присутствие второстепенных героев(старик,молодой цыган,Земфира)как отдельных,имеющих такое же право на жизнь голосов,как голос главного героя, Алеко.Средствами и приемами романтического искусства Пушкин снимает с героя ореол исключительности и жертвы:

Ты не рожден для дикой доли

Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:

"Ужасный глас"героя индивидуалиста сравнивается у Пушкина с голосами представителей "мы".Эти герои-голоса(старый цыган,молодой цыган,Земфира,мать Земфиры,Мариула, вырастают на основе народно-песенного материала.Через молдавский и цыганский песенный материал автор глубже проникает в сущность изображаемых характеров.Центральной точкой этого материала является песня Земфиры,которая связывает Алеко с цыганским миром,с одной стороны,а с другой,проектирует настоящее в прошлое и обратно.

Так,мотив песни "старый муж,грозный муж" становится прямым вызовом Земфиры к своему мужу Алеко:"Я песню про тебя пою"и одновременно признаком сложившейся ситуации между ними.Земфира разлюбила Алеко и влюблена в молодого цыгана.Земфира же запоминает эту песню с детства,когда мать пела ее над люлькой.Любовь Земфиры к молодому цыгану является как бы инсценировкой этой песни,и героиня понимает сходство ее ситуации с ситуацией героини песни и с ситуацией своей матери.Пораженная кинжалом героиня произносит слова, повторяющие мотив песни:"умру любя",а старый цыган,в созвучии с вольностью любви Земфиры,говорит о свободе цыган: "мы дики,нет у нас законов".

Сопоставление двух жизненных правд влечёт за собой отсутствие авторского лица,которое переносится в эпилог и в ремарки к песням.Субъективно-лирическое восприятие мира Кавказского пленника заменяется его объективно-драматическим воспроизведением. Драма Алеко и Земфиры развивается в одиннадцати сценах-фрагементах, почти в драматической форме.Диалог персонажей,разрывающий стиховую ткань поэмы,принимает форму подлинно сценического диалога с обозначением говорящего лица и с театральными ремарками.Реплики касаются

только узловых пунктов развития драмы героев.В этом отчетливо проявляется пушкинский поэтический принцип лаконизма и простоты,который,позже,в Маленьких трагедиях достигнет своего совершенства.

Среди южных поэм,Бахчисарайский фонтан стоит ближе к лирике не только общностью мотивов девы,розы и любви,но и условностью поэтического материала и лирической его трактовки.Фабула поэмы строится на условных событиях ,сохраняющихся в легендах и преданиях о Крыме и Тавриде.Пушкин два раза упоминает о том,что этот материал был передан ему любимой им женщиной. Связывание легенды о хане Гирее и о Марии с образом любимой женщины расширяет план намеков поэтического текста,охватывающего не только рассказ об очеловечивании хана через любовь и о неизбежной смерти красоты,но и повесть о собственной любви поэта и о его ссылке. Таким образом, краткость и недосказанность фабулы дополняется многократными апелляциями к элегическим мотивам "потаённой любви", которые вводятся моментами молчания и перерывами в рассказе.Рассматривая художественные функции приема молчания в Бахчисарайском фонтане ,Д.Д.Благой указывает,что оно окутывает фабулу и образы героев атмосферой загадочности.Недосказанные моменты-смерть Марии ,смерть Заремы, дальнейшая судьба Гирея- получают поэтическую глубинность не только приемом молчания но и их отношением к собственной жизни поэта.

Созданием лиро-эпической поэмы во время южной ссылки Пушкин совершил поворот эпической поэзии в сторону современной действительности.Это чувствуется особенно в поэмах Кавказский пленник и Цыганы,где в качестве сюжета берется основное событие жизни героя времени.В них факт частной жизни стремится стать фактом социального порядка,герой Пушкина являясь представителем "молодежи 19-го века",дворянской молодежи.

---

56 Д.Д.Благой, Бездна пространства.-В кн.Проблемы теории и истории литературы,Москва,1971.

Критическое отношение автора к своему герою осложняет и снижает его героическое начало. Это способствовало установлению эпических тенденций отделения героя от автора. Герой перестает быть двойником автора и стремится стать объективным характером. В этом смысле, южные поэмы являются творческой лабораторией, в которой готовится переход Пушкина к драматическим и эпическим формам следующего периода.

IУ. Евгений Онегин. Свободный роман.

На юге России оформляется историческое мышление Пушкина, рождается интерес к обыденной русской действительности, к воспроизведению русского мира с чертами нравов, представлений и понятий. Все это требовало широкой вместительной рамы социального бытового романа. В 1823-ом году, параллельно с работой над поэмой Цыганы, ссыльный поэт начинает работу над романом Евгений Онегин. "Я теперь пишу не роман, а роман в стихах-дьявольская разница"[57] писал он своему другу Вяземскому в том же году. "Дьявольская разница" романа в стихах от романа состоит в том, что автор романа в стихах должен владеть в совершенстве искусством прозы и поэзии, потому что, как говорит J.Onimus роман в стихах " produit de synthè-se, le comble d'artifice...qui consiste à rapprocher, sans les détériorer mais en les valorisant au contraire, la prose et la poésie".[58]

Пушкин, понимающий свои произведения лучше современных ему критиков, дает и второе положение, необходимое для уразумения жанровой природы Евгения Онегина. В последней строфе ро-

---

57 А.С.Пушкин, Письмо Вяземскому от 4-го ноября 1823-го года, т.6, стр.57.

58 J.Onimus, L'art de "causer" en vers, "Revue d'Esthétique", 2, 1965, стр.138.

мана он пишет:

Промчалось много,много дней
С тех пор,как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне-
И дань свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал

"Свободный роман"-это выражение,которое Пушкин употребил для того, чтобы установить отличие между классическим типом европейского романа и своим романом.Теперь оно вошло в критическую и литературоведческую терминологию и называет русский тип романа,представленный ,кроме Пушкина,Лермонтовым,Гоголем,Л.Толстым,Ф.М.Достоевским.

Свободный роман уничтожает однотонность героя-амплуа и ставит его в двухмерное пространство:пространство высокого и патетического и пространство низкого и иронического.Отсюда исходят и другие особенности свободного романа:пренебрежение последовательности изложения, скованность фабулы и развитие сюжета путем свободной комбинации самостоятельных фрагментов,как особых частей "организма" или"механизма",замена хронологического времени внутренним временем.

В романе Пушкина эти принципы реализуются и одновременно комментируются.Событий в романе мало.Роман открывается развернутой характеристикой Онегина.Следуют события,раскрывающие характер героя: встречи Онегина с Татьяной,его непонимание девушки,столкновение с Ленским .В конце романа,через продолжительное время,-новая встреча Онегина с Татьяной,с переменой ролей.

Движение действия романа проводится в противоположных направлениях,начальным пунктом которых являются две встречи героев. Эти две встречи охватывают весь их смысл эволюции и жизни,который реализуется письмами Татьяны и,потом,Онегина.

Противоположность движения действия определяет,по мнению А.Слонимского,построение романа по принципу психологической загадки-разгадки.[59] В первой части романа Онегин-загадка для наивной уездной барышни,пропитанной романами Ричардсона и Руссо.Стремление героини разрешить эту загадку:

Что ж он?Ужели подражанье,
Ничтожный призрак,иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще
.....
Уж не пародия ли он?

составляет сюжетный ход романа.И когда это действие исчерпывается для Татьяны (в фабульном плане),оно начинается для Онегина.Для него момент второй встречи является моментом настоящего кризиса, самораскрытия.При этом интрига не входит в новый момент,а прекращается.Герой остается необъяснимым.Возвращенный к жизни души,он начинает жить за страницами романа.Отрывки из путешествия Онегина,которыми кончается роман в одном варианте,подчеркивает его "бесконечность".Они включаются на напряженном фабульном моменте объяснения в любви героев и входа мужа,заменяя фабульное время внефабульным бесконечным временем.Отступление от линии интриги подчеркивает "необъяснимое"двух героев,но и легкое ироническое отношение автора к рассказанному.

В своем"свободном романе" Пушкин создал современного героя без подхода к экзотике или к необыкновенным ситуациям.Освобождая его от всяких подражательных байронических черт,он связал его с русской жизнью первой четверти XIX-го века.Более глубокое ознакомление с русской жизнью во время ссылки в Михайловское (1824-1826),потом во время пребывания в Москве и Петербурге меняет скептическое настроение южных поэм более спокойным и поло-

---

59 А.Слонимский,Мастерство Пушкина,Москва,1959.

жительным взглядом на мир и на человека.Свое миропонимание Пушкин опгеделяет как противоположное миропониманию Байгона.Субъективный дух английского писателя,его колоссальная и непреклонная личность стремилась не столько к изображению современного человечества,сколько к суду над его прошедшей и настоящей историей. Пушкин ,верный своей натуре,всеобъемлюще охватывающей жизнь,далек от сатирического духа Байрона ,как и от его апофеозы гордого и протестующего романтического героя.Поэтому он опровергает попытки современников рассматривать Евгения Онегина как сатирическое произведение."Ты сравниваешь первую главу с Дон Жуаном.-пишет он в 1825-ом году А.Бестужеву-Никто более меня не уважает Дон Жуана (первые 5 песен,других не читал),но в нем ничего нет общего с Онегиным.Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею,и требуешь от меня таковой же!Нет,моя душа,многого хочешь.Где у меня сатира?"[60]

Онегин не имеет ничего титанического или грандиозного в себе.Пушкин постоянно подчеркивает обыденность всех его действий, хотя чувства,стремления и помыслы отличают его от обыденного.С легкой иронической улыбкой автор следит за приключениями доброго и благородного героя,испорченного беспечностью и равнодушием, светской автоматикой.Сам герой постоянно мыслит о своих действиях и относится с насмешкой к своим и другим романтическим жестам. Холодный рассудок,постоянный суд над собой определяют двоемерие , раздвоенность души и разорванность сознания героя.В отличие от романтического героя,который уверен в своем превосходстве над миром,Онегин сомневается в состоятельности своей меланхолии и спл

---

60 А.С.Пушкин,Письмо А.А.Бестужеву от 24 марта 1825-го года,т.6, стр.105.

на,в своем превосходстве и желает сближения через Татьяну. Пассивная натура Онегина ,по слабости неразвитой в нем воли, полемически противопоставляется протестующей,героической натуре романтика Ленского.Активность Онегина перемещается в умственный план.Но активный ум героя ни на чём долго не останавливается,движения его ума не переходят в чувство или в действие.Поэтому он не может ставить чувства и действия в соответствие с чувствами и действиями других лиц.Обдуманная сдержанность,умеряющее начало мысли Онегина мешают одновременной его встрече с Татьяной.Герои проходят одни мимо другого и в действительности никогда не встречаются.

Онегин-личность в становлении,Татьяна-законченный образ. Когда Татьяна останавливается в какой-то точке своей эволюции, Онегин лишь начинает постигать настоящий смысл жизни и действовать.Человеком действия он становится своей любовью к Татьяне."Душевным действием "Онегина Пушкин утверждает,что постичь смысл жизни можно,покинув положение контемпляции,через собственный душевный опыт,что любовь и страдание приобретают большое познавательное значение.

Как мы уже сказали,Татьяна законченный образ,оформленная личность ,хотя исследователи говорят об её эволюции от уездной барышни к знатной даме.На страницах романа Татьяна не изменяется глубоко и существенно.Ее переход от положения наивной уездной барышни к положению светской женщины не предполагает движения сердца или ума,а лишь подчинения социальной условности:"как твердо в роль свою вошла". Сущность характера Татьяна не в движении,а в устойчивости и постоянстве.Достоинство Татьяны считается не по внешнему отношению к Онегину, а в отношении к своему внутреннему моральному закону,который

заставляет ее открыто признаваться в любви перед Онегиным и потом отказаться от его любви во имя долга и чистоты. Именно поэтому Татьяна выделяется среди других героев романа цельностью,зрелостью,твердостью мышления,высокой требовательностью к жизни и к себе.Возвышенные идеалистические настроения,которые в какой-то мере сближают ее с романтиком Ленским ,сочетаются у неё с волей и властью рассудка.Идеализм Татьяны не приобретенный, как идеализм Ленского,а прирожденный.Он имеет корни в глубокой связи героини с народным духом,с русскими обычаями и преданиями, с русским миропониманием.Автор постоянно устанавливает интимное созвучие между Татьяной и русской жизнью,сопровождая ее образ образом русской природы,русской деревенской жизни,фольклорными мотивами песни,гаданий,ряженья,глубоким лиризмом бытового типа. Благодаря всему этому ,душевное равновесие героини и ее непосредственность ощущения мира воспринимаются не столько как признаки индивидуальности, сколько как выражение национального характера её образа. Образом Татьяны Пушкин дает свое решение центральному вопросу литературы времени:вопросу национальной специфики.Для него национальная специфика не заключается ,как для декабристов,в героическом и свободолюбии.Она не сводится, как для Жуковского,к наивности и красочности.В молодой дворянке Татьяне он уловил сущность народного духа :веру в жизнь и в ее вековые моральные законы .

Новое отношение автора к своим героям влечет за собой и новый принцип их изображения.Приближение автора к своим героям открывает перед ним возможность воспринимать их детально. Так, для обрисовки героев и окружающей их среды выбираются "значущие детали",которые выливаются в пушкинскую формулу"фламандской школы пестрый сор".Точность детали реализуется не для себя,

а в адрес персонажа,как центра пространства,населяемого им и орга-
низующегося вокруг него. Свой принцип обрисовки человека и среды Пушкин излагает в восьмой главе романа:

Иные нужны мне картины;
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины.
-Тьфу!прозаические бредни
Фламандской школы пестрый сор!

Намеренная "прозаизация" сказывается как в выборе материала,который до Пушкина считался низким и неудобным для поэтического произведения("песчаный косогор","избушка","рябины")так и в любви автора к деталям быта и обстановки,которыми пестреет роман.

Род и функции деталей в Евгении Онегине различны.Например, предметные детали,используемые в обилии,подчёркивают,в случае Онегина, внутреннюю пустоту персонажа.Они становятся поэтическим кадром раскрытия его действий и слов\см.портрет Наполеона в кабинете Онегина,книги Байрона,А.Смидта) или принимают роль предметов символов,располагающихся на уровне,выше непосредственной мотивации персонажа.Не случайно,Татьяна воспринимает предметы в кабинете и туалете Онегина как символ его пустоты:"Уж не пародия ли он?"-спрашивает она себя после посещения дома героя.

У персонажей,обладающих сложной душевной жизнью ,и у Онегина в момент возвращения к жизни,мы не встречаем такого обилия предметных деталей.В этом случае,немногочисленные внешние детали касаются физической и психологической характеристики персонажа. В образе Ленского выделяется деталь"кудри чёрные до плеч",которые становятся признаком романтической психологии героя и лёгкого иронического отношения автора к этой психологии.У Татьяны деталь"томный взгляд"определяет не цвет её глаз,а напряженность и богатство её душевной жизни.В общем контексте жестов и слов,

указанные физические детали подчеркивают щедрость и полноту мышления и чувств.В случае Онегина дуэль "на мертвеца похож" означает именно возврат героя к жизни через сильное чувство.

Детали быта и обстановки,занимающие в романе значительное место,никогда не являются самоцелью.Они освещают психическое состояние героя,данную ситуация.Особенно заметна эта функция бытовой детали в случае Татьяны,которую Пушкин тесно связывает с русским бытом ,с его спецификой.Автор выбирает одну -две детали ,типические для данной ситуации черты,которые дают живое ощущение всей обстановки(описание петербургской зимы,описание бала в доме Лариных,прощание Ленского с Ольгой).

Свобода пушкинского романа состоит не только в свободе отношения к действительности ,но и в построении его сюжета. Как мы уже сказали,фабула романа довольно бедна событиями.В основном,повествование держится не на фабульном движении,а на внефабульном движении. Больше половины романа занято описательными местами и комментариями автора,который становится героем своего романа. Самым естественным образом(болтливостью,как говорит сам Пушкин)автор переходит от героев и их ситуации к себе, к своим воспоминаниям или к размышлениям по воду разных современных вопросов. Эти "выходы"из плана фабулы названы исследователями лирическими отступлениями.Лирические отступления выполняют одновременно двоякую функцию:комментария автора к разным фактам и динамического фактора развития сюжета.Авторские комментарии касаются: I)объяснения поведения персонажей или смысла события(см.комментарии о состоянии Онегина перед дуэлью с Ленским или о замужестве Татьяны);2)комментарии социального,экономического,философского и литературного характера(объяснения автора о воспитании Онегина,о его намерении освободить своих крепостных, комментарии о положении дворянской семьи в деревне,о

литературных спорах времени или о жанровых особенностях романа, и т.д.).Все указанные лирические отступления составляют тонкую, движущуюся канву,фон широкой культурной и общественной жизни начала XIX-го века,на котором изображается роман героев.Каждый раз ,когда голос автора выдвигается на первый план,создается возможность нового поворота в изложении темы и в развитии сюжета.Переход от плана событий романа к плану мыслей и переживаний автора делается без подготовительного этапа,с легкостью и грацией,которые можно встретить только у Пушкина.Наряду с Татьяной ,Онегиным, Ленским ,Ольгой перед нами появляется фигура автора с легкой иронической или умилительной фигурой.В интонационных изгибах романа мы слышим сердечный смех,горе гонимого поэта,сострадание и сочувствие к героям.Тон автора,то иронический,то элегический,то нейтральный покоряет удивленного читателя.И наверное,самым удивительным фактом в романе является этот непринужденный разговор автора с читателями и с героями,многообразие вариации авторского "я",легкость его движения в тематической многопланности романа. "Пишу теперь новую поэму,в которой забалтываюсь до-нельзя"[61] писал Пушкин Дельвигу в 1823 году.При такой свободе болтовни,жанр оказался необязательным.Пушкинский "роман в стихах"рождается пародированием нескольких жанров:поэмы,лирики,прозаического романа типа вальтерскоттского и сентиментального романа.На границе всех этих жанров ,болтовня превращается в осознанный стилистический принцип,который сочетает бессодержательность салонного пустословия с избытком мыслей и с максимальностью попаданий в предметы.

Стиховая и строфическая структура романа обусловлены этим бессвязным движением мысли, "по диагонали в сторону от происходящего".[62] Стих,написанный пятистопным ямбом ,становится непо-

---

61 А.С.Пушкин,Письмо А.А Дельвигу,16 ноября,1823г.Одесса,т.VI,стр.59

62 Абрам Терц,Прогулки с Пушкиным,Париж,1975,стр.82.

литературных спорах времени или о жанровых особенностях романа, и т.д.).Все указанные лирические отступления составляют тонкую, движущуюся канву,фон широкой культурной и общественной жизни начала XIX-го века,на котором изображается роман героев.Каждый раз ,когда голос автора выдвигается на первый план,создается возможность нового поворота в изложении темы и в развитии сюжета.Переход от плана событий романа к плану мыслей и переживаний автора делается без подготовительного этапа,с легкостью и грацией,которые можно встретить только у Пушкина.Наряду с Татьяной ,Онегиным, Ленским ,Ольгой перед нами появляется фигура автора с легкой иронической или умилительной фигурой.В интонационных изгибах романа мы слышим сердечный смех,горе гонимого поэта,сострадание и сочувствие к героям.Тон автора,то иронический,то элегический,то нейтральный покоряет удивленного читателя.И наверное,самым удивительным фактом в романе является этот непринужденный разговор автора с читателями и с героями,многообразие вариации авторского "я",легкость его движения в тематической многопланности романа. "Пишу теперь новую поэму,в которой забалтываюсь до-нельзя"[61] писал Пушкин Дельвигу в 1823 году.При такой свободе болтовни,жанр оказался необязательным.Пушкинский "роман в стихах"рождается пародированием нескольких жанров:поэмы,лирики,прозаического романа типа вальтерскоттского и сентиментального романа.На границе всех этих жанров ,болтовня превращается в осознанный стилистический принцип,который сочетает бессодержательность салонного пустословия с избытком мыслей и с максимальностью попаданий в предметы.

Стиховая и строфическая структура романа обусловлены этим бессвязным движением мысли, "по диагонали в сторону от происходящего".[62] Стих,написанный пятистопным ямбом ,становится непо-

---

61 А.С.Пушкин,Письмо А.А.Дельвигу,16 ноября,1823г.Одесса,т.VI,стр.59

62 Абрам Терц,Прогулки с Пушкиным,Париж,1975,стр.82.

литературных спорах времени или о жанровых особенностях романа, и т.д.).Все указанные лирические отступления составляют тонкую, движущуюся канву,фон широкой культурной и общественной жизни начала XIX-го века,на котором изображается роман героев.Каждый раз ,когда голос автора выдвигается на первый план,создается возможность нового поворота в изложении темы и в развитии сюжета.Переход от плана событий романа к плану мыслей и переживаний автора делается без подготовительного этапа,с легкостью и грацией,которые можно встретить только у Пушкина.Наряду с Татьяной ,Онегиным, Ленским ,Ольгой перед нами появляется фигура автора с легкой иронической или умилительной фигурой.В интонационных изгибах романа мы слышим сердечный смех,горе гонимого поэта,сострадание и сочувствие к героям.Тон автора,то иронический,то элегический,то нейтральный покоряет удивленного читателя.И наверное,самым удивительным фактом в романе является этот непринужденный разговор автора с читателями и с героями,многообразие вариации авторского "я",легкость его движения в тематической многопланности романа. "Пишу теперь новую поэму,в которой забалтываюсь до-нельзя"[61] писал Пушкин Дельвигу в 1823 году.Игра такой свободе болтовни,жанр оказался необязательным.Пушкинский "роман в стихах"рождается пародированием нескольких жанров:поэмы,лирики,прозаического романа типа вальтерскоттского и сентиментального романа.На границе всех этих жанров ,болтовня превращается в осознанный стилистический принцип,который сочетает бессодержательность салонного пустословия с избытком мыслей и с максимальностью попаданий в предметы.

Стиховая и строфическая структура романа обусловлены этим бессвязным движением мысли, "по диагонали в сторону от происходящего".[62] Стих,написанный пятистопным ямбом ,становится непо-

---

61 А.С.Пушкин,Письмо А.А.Дельвигу,16 ноября,1823г.Одесса,т.VI,стр.59

62 Абрам Терц,Прогулки с Пушкиным,Париж,1975,стр.82.

литературных спорах времени или о жанровых особенностях романа, и т.д.). Все указанные лирические отступления составляют тонкую, движущуюся канву, фон широкой культурной и общественной жизни начала XIX-го века, на котором изображается роман героев. Каждый раз, когда голос автора выдвигается на первый план, создается возможность нового поворота в изложении темы и в развитии сюжета. Переход от плана событий романа к плану мыслей и переживаний автора делается без подготовительного этапа, с легкостью и грацией, которые можно встретить только у Пушкина. Наряду с Татьяной, Онегиным, Ленским, Ольгой перед нами появляется фигура автора с легкой иронической или умилительной фигурой. В интонационных изгибах романа мы слышим сердечный смех, горе гонимого поэта, сострадание и сочувствие к героям. Тон автора, то иронический, то элегический, то нейтральный покоряет удивленного читателя. И наверное, самым удивительным фактом в романе является этот непринужденный разговор автора с читателями и с героями, многообразие вариации авторского "я", легкость его движения в тематической многоплановости романа.

"Пишу теперь новую поэму, в которой забавляюсь до-нельзя"[61] писал Пушкин Дельвигу в 1823 году. Но такой свободе болтовни, жанр оказался необязательным. Пушкинский "роман в стихах" рождается пародированием нескольких жанров: поэмы, лирики, прозаического романа типа вальтерскоттского и сентиментального романа. На границе всех этих жанров, болтовня превращается в осознанный стилистический принцип, который сочетает бессодержательность салонного пустословия с избытком мыслей и с максимальностью попаданий в предметы.

Стиховая и строфическая структура романа обусловлены этим бессвязным движением мысли, "по диагонали в сторону от происходящего".[62] Стих, написанный пятистопным ямбом, становится непо-

---

61 А.С.Пушкин, Письмо А.А.Дельвигу, 16 ноября, 1823г. Одесса, т.VI, стр.59

62 Абрам Терц, Прогулки с Пушкиным, Париж, 1975, стр.82.

седливым и крайне гибким. Четырнадцатистрочная строфа романа отвечает как нельзя лучше переливам и изменчивым движениям мысли и тона автора. В её рамках, нежный акварельный пушкинский рисунок, гибкость и живость его воображения и мышления движутся свободно, как будто скользя:

Конечно, не один Евгений
Смятенье Тани видеть мог,
Но целью взоров и суждений
В то время жирный был пирог
(К несчастию, пересоленый);
Да вот в бутылке засмоленной,
Между жарким и блан-манже,
Цимлянское несут уже;
За ним строй рюмок узких длинных,
Подобно талии твоей,
Зизи, кристалл души моей,
Предмет стихов моих невинных,
Любви приманчивый фиал,
Ты, от кого я пьян бывал!

Так же свободно роман вошел в сознание читателей, современников и последующих поколений, для которых он стал выражением духа и жизни начала XIX-го века в России, но и повестью о любви русской женщины и о жизни великого поэта. Для русской литературы роман Евгений Онегин был счастливым началом, в котором она нашла модель свободной формы романа, мастерски очерченную богатую литературную типологию, гибкий и чистый литературный язык. Нет значительного романа XIX-го века, который так или иначе не являлся бы продолжением или ответом на роман Пушкина, по линии проблематики "лишнего человека", специфики психологии русской женщины, постановки и решения вопроса отношения личность-общественность, человек и история.

У.Борис Годунов и Маленькие трагедии.Стихотворная драма.

Многочисленные голоса,говорящие в Пушкине в период южной ссылки и ссылки в Михайловском,требуют формы выражения,в которой они существовали более самостоятельно ,чем в лиро-эпической форме.Стремление поэта всеобъемлюще охватывать мир,избегать байроновского "одностороннего взгляда"на человека находит себе выход в "свободной"драматической форме,которую он находит в 1826 году трагедией Борис Годунов.Пушкин называет Бориса Годунова то свободной,истинно романтической трагедией,то "площадной драмой". Это случается потому,что он берет за жанровую основу своей трагедии шекспировскую "хронику" и народную драму.

Сюжет Бориса Годунова основан на действительном событии из истории России:царствование Годунова и воцарение Дмитрия Самозванца .Реальные исторические события развиваются хронологически,Пушкин стремясь соблюдать верность историческим источникам:История Государства Российского Карамзина и летописи.Композиция ,по самому признанию Пушкина,следует шекспировскому принципу построения свободной драмы:монтаж,мозаика характерных самостоятельных сцен-фрагментов.Единство в фрагментарности получается у Пушкина подчинением всех действий драмы трагическому сознанию вины Бориса и народному понятию моральной санкции. Трагическое сознание вины Бориса и народная мысль необходимости моральной санкции вызывает дело Дмитрия,по линии которого развивается драматическая интрига, но и движение народа,которое служит фоном для широкого и вольного изображения характеров.Этим Пушкин преобразовал традиционную историческую драму в пьесу,где многослойное драматическое содержание исторической жизни эпохи раскрывается через соответствующую ему многослойную драматиче-

скую структуру.В ней герои не выполняют определенного драматического амплуа,а живут своей особой жизнью,в которой выражается один из главных пластов истории.Таким образом завершается широкое развитие характеров путем приравнивания главных героев к второстепенным.

Исход столкновения между Борисом и Дмитрием не зависит от их личных усилий,а решается исторической необходимостью, воплащаемой в народе.Волны народного мятежа несут Дмитрия к победе,потому что он умеет пользоваться изменчивостью и бессознательностью народной силы:

Знаешь ли чем сильны мы,Басманов?
Не войской,нет,не польскою помогой,
А мнением,да,мнением народным

Ь своей вине,Борис боится этой же силы,которая в конце концов приведет его к гибели.На фоне активности народа,как активности безличной исторической силы,выделяется трагическая фигура Бориса.Пушкин построил этот образ на принципе внутреннего действия, глубинного раскрытия.Виновная совесть Бориса,которую не веселит "ни власть,ни жизнь",которая предвещает"небесный гром и горе",у которой "мальчики кровавые в глазах",не требует собеседников. Поэтому Борис почти всегда выступает в монологической речи.Борис-совесть,остановившаяся в одном пункте,совесть,которая преступлением исчерпала все свои возможности на настоящее историческое действие.Все его действия в пьесе подчиняются только мысли о своей вине.

Борис-средоточие трагизма в драме.К нему идут линии действия ,потому что это действие должно наказать преступление,отнять у него владычество,взятое у убитого царевича,сына Грозного. Бориса ненавидят бояре и народ,его обвиняют,он должен жертвовать собой,чтобы государственная жизнь России восстановилась.В образе

царя Бориса воплощается идея нравственного возмездия[63], так,как её понимает народ.

Все персонажи трагедии призваны действовать в направлении именно народной идеи справедливости,которая подчиняет себе частные коллизии драмы.Эти коллизии разрешаются на пространстве одной или нескольких сцен-фрагментов:сцена Пимен-Дмитрий, Шуйский-Воротынский,Борис-Шуйский,Дмитрий-Марина и т.д.В отличие от Бориса,остальные персонажи пьесы характеризуются эмоциональной подвижностью.Из них самый динамичный образ Дмитрия,совершающего путь к славе и власти.При построении образа Дмитрия Пушкин походит к приемам "площадной драмы",как замечает М.Бахтин, к карнавализации.[64]Профетический сон Дмитрия в келье при монастыре Чудово раскрывает героя в момент глубочайшего кризиса,обновления.Через сон ,из монаха Дмитрий становится активным борцом,его время неподвижности в контемпляции и письме становится временем быстрого движения и событий.Переход от одного состояния к другому ,совсем ему противоположному ,узаконивается голосом толпы:Дмитрий представляется народу на площади с высоты лестницы.Народ принимает и воцаряет его с той легкостью,которую можно встретить только во время народных празднеств.

Реальные действия Дмитрия и народа являются доводом интимного согласия между народом и избранным им героем.Дмитрия народ принимает в силу необходимости момента ,но и в силу желания наказать преступление Бориса.Когда необходимость и желание выполнены,народ может подвергнуть и Дмитрия суду во имя такой же исторической необходимости и жажды справедливости,ибо Дмитрий,становившийся царем,роковым образом,совершает несправедливость.Двусмысленная фраза,которая кончает драму:"народ безмолвствует",намекат именно на ту возможность,что тот самый народ,воцарявший Дмитрия,в нужный момент лишит его власти.

63 Л.Мельшин,Певец гуманной красоты.Очерки русской поэзии,С.Пб.1904.
64М.Бахтин,Вопросы поэтики Достоевского,Москва,1963.

царя Бориса воплощается идея нравственного возмездия[63], так,как её понимает народ.

Все персонажи трагедии призваны действовать в направлении именно народной идеи справедливости,которая подчиняет себе частные коллизии драмы.Эти коллизии разрешаются на пространстве одной или нескольких сцен-фрагментов:сцена Пимен-Дмитрий, Шуйский-Воротынский,Борис-Шуйский,Дмитрий-Марина и т.д.В отличие от Бориса,остальные персонажи пьесы характеризуются эмоциональной подвижностью.Из них самый динамичный образ Дмитрия,совершающего путь к славе и власти.При построении образа Дмитрия Пушкин походит к приемам "площадной драмы",как замечает М.Бахтин, к карнавализации.[64]Профетический сон Дмитрия в келье при монастыре Чудово раскрывает героя в момент глубочайшего кризиса,обновления.Через сон ,из монаха Дмитрий становится активным борцом,его время неподвижности в контемпляции и письме становится временем быстрого движения и событий.Переход от одного состояния к другому ,совсем ему противоположному ,узаконивается голосом толпы:Дмитрий представляется народу на площади с высоты лестницы.Народ принимает и воцаряет его с той легкостью,которую можно встретить только во время народных празднеств.

Реальные действия Дмитрия и народа являются доводом интимного согласия между народом и избранным им героем.Дмитрия народ принимает в силу необходимости момента ,но и в силу желания наказать преступление Бориса.Когда необходимость и желание выполнены,народ может подвергнуть и Дмитрия суду во имя такой же исторической необходимости и жажды справедливости,ибо Дмитрий,становившийся царем,роковым образом,совершает несправедливость.Двусмысленная фраза,которая кончает драму:"народ безмолвствует",намекат именно на ту возможность,что тот самый народ,воцарящий Дмитрия,в нужный момент лишит его власти.

63 Л.Мельшин,Певец гуманной красоты.Очерки русской поэзии,С.Пб.1904.
64М.Бахтин,Вопросы поэтики Достоевского,Москва,1963.

Стремительность движения Дмитрия к власти выражается в ступенчатом построении его образа. За очень короткое время он проходит разные состояния: инок в монастыре, бродяга в корчме, любовник и рыцарь в присутствии Марины, полководец и царевич на поле битвы.

Предельное состояние пассивности и взрывной активности, глубокой лирики и широкого эпоса органически сплетаются в духовном пространстве, созданном по поэтическим принципам летописи и народной драмы. Мудрый язык летописей середины XVII-го века и простореч ие служили Пушкину идеальным средством для обрисовки подлинно русской, поэтической атмосферы и характеров. Свободные стихи драмы, иногда замененные "презренной прозой", как говорит Пушкин, позволяют организовать речь персонажей по закону естественности и простоты. В них хорошо вмещается и эпический материал, внесенный образом народа и повествованием снов Дмитрия.

Судьба народная, определившая основной пафос и проблематику Бориса Годунова, углубляется и усложняется в дальнейшем трагическим пафосом судьбы общечеловеческой. Интерес Пушкина к этой проблеме определяет новый этап в драматическом его творчестве, который отмечается созданием драматического жанра-фрагмента. Это этап, представленный Маленькими трагедиями тридцатых годов. Четыре маленьких трагедии были написаны за очень короткое время пребывания поэта в Болдине, когда создавались и Повести Белкина, и История села Горюхина, и последняя глава Евгения Онегина. Все указанные произведения отражают характерный для этого периода творческой зрелости пафос глубокой и мужественной мысли, силу внутренней сосредоточенности. Теперь Пушкин находится на пороге новой жизни. С этого порога "умными очами" он окидывает всю свою прошлую жизнь, полную радостей любви и дружбы, горечи изгнания и потери друзей декабристов, широкого литературного признания. Мысли о прошлом он связывает

с раздумьями о настоящем,о цели и смысле существования,с размышлениями о будущем,в котором он предчувствует "наслажденья / Всех горестей,забот и треволненья!"Из"светлой"и мужественной печали болдинской осени рождаются трагедии Скупой рыцарь,Моцарт и Сальери ,Пир во время чумы и Каменный гость.

Маленькие трагедии-гениальная пушкинская вариация по знакомым темам и образам мировой литературы.Их сюжеты основаны на легендах и вымыслах.Автор предполагает известную условность событий,в истинность которых можно верить или не верить (смерть Моцарта,миф Дон Жуана)и основывает свой творческий жест на том, что читатель понимает и принимает условность легендарного вымысла,самую условность искусства.Поэтому он устраняет из знакомых сюжетов подготовительные этапы,сохраняя лишь моменты максимального трагизма,когда решается коллизия.Этим объясняется краткость и фрагементарность всех четырех трагедий.В них человек представляется в решительный момент своей жизни,в момент кризиса, лицом к лицу с властью денег(Скупой рыцарь),с завистью(Моцарт и Сальери),с любовью(Каменный гость),со смертью(Пир во время чумы).И будь он победителем или побежденным в этой встрече, его образ наполняется царственным величием и героизмом,ибо он подчиняется или борется с силами,представляющими трагическую обреченность человеческой судьбы.Скупой, завистник,развратник наделяется у Пушкина не просто пороком,как это случается,например,у Мольера,а страстями,которые возвышают индивидуальные жесты и слова до уровня внеличного и вечного.Эта предельная обобщенность образа и заставила А.Слонимского утверждать ,что в Маленьких трагедиях Пушкин переходит от драмы народной к драме масок и костюмов.Максимальная обобщенность персонажа сопровожда-

его раскрытием в глубине. Глубина образа скупого рыцаря, Сальери, Дона Жуана получается вариациями одного его положения до того пункта, когда первоначальный смысл заменяется обратным: дон жуанство переходит в чистую любовь, скупость в щедрость. Этой тонкой игрой диалектикой человеческого мышления и чувства Пушкин роднится с Шекспиром, автором Гамлета.

Быстрыми и тонкими штрихами он раскрывает психологические предпосылки поступков героев, разные пути потери и приобретения настоящей человеческой свободы. Подчиняясь страстям, как внеличным силам, человек становится рабом, хотя он прельщается мыслью, что является демоном и хозяином своей судьбы. Из этого несоответствия реального положения человека и его мысли о самом себе рождается трагическое в Скупом рыцаре и в Моцарте и Сальери.

При страшном отблеске золота скупость, уверенная в своей силе, отождествляет себя с властью:

...как некий демон
Отселе править миром я могу!..
.....
Мне все послушно, я же-ничему
(Скупой рыцарь)

Скупость располагает барона вне жизни; самые полные жизни часы он проводит внизу, в подвале, далеко от людей. Здесь, над своим золотом он теряет меру человеческого, страсть его проектируется в бесконечное и все его жесты наделяются символическим смыслом. Таким образом, узкая сцена частной жизни-конфликт сына и отца, который напоминает о столкновениях поэта со своим отцом-распространяется до максимальных пределов всемирного-встречи жизни и смерти. Барон отказывается от жизни-любви к сыну-во имя мнимой свободы, которую дает ему сознание своего богатства.

В трагедии Каменный гость Пушкин развивает знакомый мотив Дон Жуана на основе традиционных данных и ситуаций из собственной жизни.Многие мотивы из лирики этих лет -мотив воспоминания и раскаяния за "безумные годы"молодости,мотив духовного обновления через истинную любовь--переходят в трагедию ,обогащая и изменяя тему Дон Жуана.В образе вечного развратника Пушкин раскрывает трагедию человеческой любви и утверждает человеческую свободу,понимаемую как освобождение от ужаса перед смертью.Мнимой свободе бесконечного наслаждения жизнью Пушкин противопоставляет истинную свободу в любви:

Статуя

Все кончено.Дрожишь ты,Дон Гуан.

Дон Гуан

Я?нет.Я звал тебя и рад,что вижу.

Целую гамму тончайших,разнообразных и противоречивых оттенков чувства любви раскрывает Пушкин на протяжении трагедии,поднимая героя со ступени на ступень по пути к подлинной любви и к подлинной человеческой свободе.Автора интересует не наказанный командором развратник или жизнерадостный герой с буйным кипением крови, а его возможность возобновиться,непосредственность его ощущения красоты жизни и человека.Пушкин его представляет поэтом ,автором песен,которые поет Лаура.Одухотворенность Дон Жуана,его сила перевоплощаться по необходимости мига ,облагораживают его минутные влечения ,которые становятся истинным путем раскрытия красоты:

Дон Гуан

В июле...ночью.Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах.Это странно.
Ты,кажется,ее не находил
Красавицей." точно,мало было

В ней истинно прекрасного.Глаза,
Одни глаза.Да взгляд...такого взгляда
Уж никогда я не встречал.А голос
У ней был тих и слаб-как у больной-

В недолгом.успехе,ради которого живет герой ,заключается глубокий смысл жизни,ибо жизнь считается мгновениями ,а не вечностью.Встреча с Доной Анной отмечает выход из беапечной и беззаконной жизни:

Так,разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры,как вас увидел я,
Мне кажется,я весь переродился.
Вас полюбя,люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Признания в любви Дон Жуана дышат искренностью и осознанной ответственностью за свою судьбу и за судьбу любимой им женщины :

Дон Жуан

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я,сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где ж видно тут обдуманность,коварство?

Подчиняясь подлинной любви,Дон Жуан подчиняется смерти .Пушкин вводит мотив смерти в самое начало трагедии :Дон Жуан и Лепорелло дожидаются ночи на кладбище при Антоньеве монастыре и вспоминают умершую Инезу.Лаура и ее гости говорят об убийстве командора Дон Жуаном;Дон Жуан ,пребывавший тайно в Мадрите,убивает Дон Карлоса в доме Лауры;Дона Анна и Дон Жуан встречаются на кладбище у могилы Командора.До перерождения Дон Жуана через любовь

к Доне Анне,он являетоя агентом смерти.Она его не тронет.Логика донжуанизма требует бесконечного повторения героя в одинаковых жизненных ситуациях.Подлинная любовь выводит героя из этой логики жизни в количестве и подчиняет его закону интенсивности. Донжуанство переходит в противоположное и герой пробуждается к новой жизни в момент смерти:

Статуя

Дай руку.

Дон Жуан

Вот она...о,тяжело

Пожатье каменной его десницы!

Оставь меня,пусти-пусти мне руку...

Я гибну-кончено-о Дона Анна!

Поэтому,мы считаем,что трагический конец пьесы можно объяснить нарушением Дон Жуаном этических законов,как это думает Белинский и другие исследователи,но и победой любви.Ибо смерть героя с огромной силой утверждает высокий пафос жизни в любви.К такой мысли приводит нас анализ Каменного гостя в контексте цикла Маленьких трагедий ,которые образуют единство ,основанное не только на жанровых,но и на общих философских и этических критериях.В этом смысле Каменный гость тесно связывается с трагедией Пир во время чумы.

Идея трагедии Пир во время чумы-это жизнь как гимн смерти и смерть как гимн жизни.Связанная с действительными событиями холерной эпидемии 1830-го года в России,эта пьеса пользуется и мотивами четвертой сцены первого акта драматической поэмы Джона Вилъсона Чумный : город. Пир во время чумы самая лирическая из пушкинских маленьких трагедий.Она состоит из одной сцены, центральными частями которой являются две песни:песня Мери и

песня Председателя.Обе песни воспевают жизнь.Песня Мери "простая пастушья","унылая и приятная","дикого совершенства" прославляет жизнь в любви и преданности и после смерти:

Если ранняя могила
Суждена моей весне-
Ты,кого я так любила,
Чья любовь отрада мне,
Я молю:не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

Нежной песне Мери отвечает "вольная,живая песня", "буйная и вакханческая песнь" Председателя в честь чумы:В ней звучит смелость и мужество человека,который осмеливается смотреть смерти в лицо:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Два принципа:принцип женственности ,беспредельной любви и преданности,и принцип мужской,боевой и сознательный,царят над миром и вместе приобретают себе бессмертье через познание:

Все,все,что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья-
Бессмертья,может быть,залог!
И счастлив тот,кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Принятие жизни со всеми её опасностями ободряет человека и готовит его к бессмертию.Поэтому в борьбе с стихийной силой смерти чумы он не нуждается в помощи религии:

Священник

Ступай за мной!

Председатель

Зачем приходишь ты
Меня тревожить?Не могу,не должен
Я за тобой идти:я здесь удержан
Отчаяньем,воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
.....
.....-признаю усилья
Меня спасти...старик,иди же с миром;
Но проклят будь,кто за тобой пойдет!

В словах Председателя и в пире во время чумы утверждается горячая человеческая любовь к жизни,смысл и сила которой раскрывается в тот момент,когда ей угрожает уничтоженье.В сознании этой правды открывается путь к людям ,к солидарности с ними:

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы!
Зажжем огни,нальем бокалы,
Утопим весело умы
И,заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Поэтизация творческой человеческой силы,обновляющей мир и подчиняющейся только самой себе,дается в четвертой пьесе цикла Моцарт и Сальери.Идея гения,как проявления величайшей человеческой свободы,развивается в драматическом столкновении двух

образов:Моцарта-гения и Сальери-таланта.Драматический диалог достигает в этой пьесе исключительной силы и тонкости.Его развитие следит за сложными движениями мысли и чувства Сальери,которые содержат в себе самооправдание,но и скрытое самообсуждение за преступное намерение.Быстрые реплики героя ,которые должны скрывать его завистливые и преступные мысли,раскрывает их в беспокойстве тона ,в обрывистости фразы:

Моцарт

Ага!увидел ты!а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Сальери

Ты здесь!-Давно ль?

Моцарт

Сейчас.Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;

.....

Сальери

Нет.

Мне не смешно,когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно,когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел,старик.

Образом Моцарта Пушкин развивает любимую свою идею,что натура гения двойственна,что естественным образом творящий божественную красоту может жить видимо банальной и ничтожной жизнью.Именно потому,что сущность гения заключается во внутреннем действии, жесты Моцарта кажутся Сальери бессмысленными и ничтожными:

Где ж правота,когда священный дар
.....
...озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..О Моцарт,Моцарт!

Понимая односторонне сущность Моцарта,Сальери ,человек"трудов, усердия,молений",находит высокое оправдание своей мысли убить Моцарта:

Что пользы в нем?

Мысль о пользе искусства убивает в Сальери бескорыстие,непосредственность ощущений,превращает его в убийца.Энергия драматического действия в пьесе идет от сопоставления убеждения Сальери в законности убийства Моцарта все более возрастающему сомнению.Сомнение рождается в самом корне доводов и аргументов убийцы и постепенно опровергает их .Эта двойственность мыслей Сальери нуждается в длинных монологах,которые встречаем и в первой,и во второй сцене пьесы:

-Сальери

.....
Нет!не могу противиться я доле
Судьбе моей:я избран,чтоб его с
Остановить-не то мы все погибли,
Мы все ,жрецы,служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
.....
и наконец нашел
Я моего врага,и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь-пора!заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Вопросительный конец пьесы:"и не был /Убийцею создатель Ватикана?"углубляет трагизм положения Сальери,который этим во-

просом добавляет к прежним сомнениям убийственный аргумент в пользу интимной своей мысли, что гений и злодейство немыслимы вместе, что настоящий гений детски доверчив и беспечен, открыт миру и творит в полной свободе своей фантазии и воображения. Как Моцарт, убитый им за эту свободу и за легкость, с которой находит путь к людям. В этом понимании сущности гения трагедия Моцарт и Сальери встречается с многочисленными стихотворениями тридцатых годов, среди которых Поэт, Арион, Поэт и толпа.

VI. Исторические и философские поэмы

Проблема человеческой личности, трагического героизма ее существования, её столкновения с внеличными силами истории, страсти, смерти развивается в 30-ые годы и в философской и исторической поэме. Вообще, переход Пушкина к новым литературным жанрам (и в тридцатые годы этот переход совершается удивительно быстро) сопрягается с его нарастающим интересом к новой проблематике. Теперь его интересует конфликт личного и безличного как нарушение мировой гармонии и причинность трагизма человеческой жизни.

С этой проблематикой уточняется и становится более видным главный закон пушкинской образной системы, который, по М. Нольману,[65] состоит в противопоставлении двух полюсов: силы судьбы, законов природы и общества, с одной стороны, и законов человеческого сердца, с другой. В южных поэмах и в Евгении Онегине этот конфликт определяется замыканием личности в индивидуалистическом конфликте. В Маленьких трагедиях личность, утверждая себя, опирается на принцип внеличного свойства: зависть, любовь, скупость. В философских и исторических поэмах, о которых мы будем говорить ниже, личное и безличное встречаются в истории.

Организующим центром этой новой стадии постановки проблемы человеческой личности является образ Петра Великого, как реального

---

65 М. Нольман, Система пушкинских образов, "Вопросы литературы", нр. 9, 1971.

государственного деятеля и как воплощение внеличной гениальности.

Для Пушкина Петр I-ый был одновременно революционер-гигант,колоссальная историческая личность,но и злодей,грозная и таинственная сила,которая в своем наступлении уничтожает человека. К этому пониманию царя поэт приходит собиранием и разбором исторических документов о Петре и об его эпохе.

Сложность гениального образа Петра,который ,играя ,переступал границы возможного,отражается разными своими сторонами в разных жанровых формах:романа(неоконченный роман Арап Петра Великого),стиховой повести(Полтава),философской и исторической поэмы (Медный всадник),исторического трактата(История Петра Великого). Характерно для всех указанных форм установление эпической дистанции автора от рассказанных событий,утверждение автора в роли повествователя ,излагающего материалы с позиций объективного историка.

В стиховой"повести" I828-го года,Полтава,Пушкин отделяет себя от материала не только сознавая себя "повествователем", но и настаивая на временной дистанции момента рассказа от момента действия.Повествователь приводит перед нами драму Марии,дочери Кочубея,которая воспринимается через личную ,сердечную и государственную,историческую необходимость.Эти две стороны жизни Марии объединены образом Мазепы ,в лице которого личное-любовь к Марии-и внеличное-борьба с исторической необходимостью,воплощенной в образе Петра, встречаются в драматической коллизии.Через Мазепу личное в лице Марии побеждается историческим законом в образе Петра. В Полтаве Петр не появляется в плане фабулы.О нем мы знаем посредственно через мысли и действия украинского гетмана Мазепы,которые,вместе с действиями любящей его Марии,образуют событийную часть поэмы.Образ Петра дается вне фабулы в третьей песне,как олицетворенная идея государственной силы,решающей конец Полтавской битвы,судьбу Мазепы и Марии. Во всем решением Пушкина стать по-

вествователем событий,которые решили судьбу России и Украины в Полтавской битве,он остается еще певцом любви,женской красоты и природы.

Более явно чувствуется решение вопроса эпичности в поэме Медный всадник 1833-го года.Годы замысла и создания поэмы-это тяжелые годы для поэта,обремененного семейной жизнью,"униженного и оскарбленного " царской"милостью"и надзором.Приближается и десятилетие восстания декабристов,о которых Пушкин не переставал думать,как о друзьях и героях страны.Мысль о друзьях молодости и положение поэта ,уже не понятого публикой и непризнанного критикой ,порождают в жизнерадостном и светлом Пушкине острое чувство одиночества и разочарования в жизни.Весь этот комплекс проблем,мыслей и чувств определяет сложность конструкции и тональности поэмы Медный всадник.

Исходя из ритмической и сюжетной сложности поэмы,А.Белый в блестящем исследовании над ней[66] предлагает раздвоение ее смысла через раскрытие принципа контрапункта в расположении образов и мотивов и через анализ ритмических и звуковых элементов .Формальный метод ,прилагаемый А.Белым,выявляет диалектику развития и переплетения нескольких тематических линий:тема ужасной поры наводнения и,в подтексте,тема декабристского восстания,тема города и самодержавия и тема маленького человека и бедного "пиитты".Все эти тематические линии встречаются в теме бессвязности противоречия,в котором,как говорит А.Белый,"с одной стороны, строгость стройности гранитов и чугунов,с другой-бесстроица человечесих жестов".[67]

Поэма начинается гимном городу и его основателю Петру Великому.На фоне картины величия Петербурга и силы самодержавия

---

66 А.Белый,Ритм как диалектика и "Медный всадник",Москва,1929.

67 А.Белый,цит.работа,стр.184.

укротившего дикую природу и непослушный народ,происходит драма незначительного человека.Фабула поэмы основывается именно на символическом конфликте между интересами скромного обитателя города и государственными интересами,воплощенными в бронзовой статуе царя. Потомок старинного дворянства,обедневший и занимающий скромную должность,Евгений мечтает о скромной жизни с любимой им девушкой ,Парашей.Наводнение,которое постоянно угрожает городу, построенному на болотах,прекращает эти мечты героя и вызывает его конфликт с основателем города.Уничтожающей и в то же время строящей силе Петра противопоставляется нравственное величие маленькой личности,пробуждаемой к протесту потерей личного счастья:

Он мрачно стал
Пред горделивым истуканом-
И,зубы стиснув,пальцы сжав,
Как обуянный силой черной:
"Добро,строитель чудотворный!"
Шепнул он,злобно задрожав:
"Ужо тебе!..

Протест одинокого Евгения сопровождается мотивом безумия,не как мотивацией его смелости,а как созвучием с мотивом "бедного пиита" и декабристского восстания,который звучит в подтексте поэмы.К такому пониманию протеста и безумия Евгения побуждают и некоторые намеки на время и место восстания,на жестокую расправу царя с декабристами.

В образе Евгения слагаются в один символ индивидуальный и социальный момент,подобно тому как в образе всадника сливается образ Петра и обобщенный образ самодержавия.Смерть Евгения является прямым результатом разыгравшегося конфликта между личным и государственным.Личность понесла возмездие,потому что она обречена на уничтожение самим ходом истории.Таков смысл трагической

судьбы Евгения.

В образе бронзовой статуи всадника Пушкин ставил комплекс проблем, значение которых обнаруживается позже в романе Гоголя Мертвые души, в романах Достоевского и Л.Толстого. Это вопрос о самобытности и будущем России:

Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь?
И где опустишь ты копыта?

о том, если историческая сила оправдана в своем уничтожающем действии над индивидом. Эти вопросы ставятся не только в отступлениях поэмы, но и в ее образной и словесной ткани. Образ города и картины жизни его граждан, детали быта Евгения и Параши, картины наводнения, голода и бедствия народа-все это соотносится с образом Медного всадника и через него получают силу абстракции символа.

Введение исторической проблематики в конкретное изображение быта города создает синтетический стиль, который всеми исследователями [68] был воспринят как символический. Этот стиль формировался в результате взаимодействия разных и далеких по смыслу и экспрессивной окраске социальных, литературно-канговых и поэтических элементов выражения. Преобладающими являются торжественный, славяно-русский одический стиль и бытовой повествовательный стиль. Торжественный, одический стиль сопровождает образ города и его основателя Петра:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье

---

68 В.В.Виноградов, О теории художественной речи, Москва, 1971; В.Брюсов, Мой Пушкин, Москва-Ленинград, 1929; А.Слонимский, Мастерство Пушкина, Москва, 1963; Д.Н.Овсянико-Куликовский, Вопросы психологии творчества, С.Пб. 1902.

Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак,блеск безлунный,
.....

Рассказ о жизни Евгения и Параши,авторские комментарии к происхождению Евгения и к его обыденным жестам характеризуются бытовым стилем,разговорной интонацией и простотой:

Итак,домой пришед ,Евгений
Стряхнул шинель,разделся,лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненье разных размышлений.
О чем же думал он?о том,
Что был он беден,что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

Сравнение образа Евгения с образом"бедного пиита" подчеркнуто и слиянием языка и интонации Евгения со стилем автора,комментирующего события.Легкий переход от объективного рассказа к выражению авторской точки зрения позволяет и переход авторской точки зрения к чужой прямой речи Евгения.Наличие авторского "я" в образе Евгения соотносится с двусмыслием наводнения-"ужасного дня" 14-го декабря и природного явления-свидетелями которых был поэт и есть Евгений:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...

Об ней,друзья мои,для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Сонны очи
Он наконец закрыл.И вот
Редеет мгла ненастной ночи
И бледный день уж настает...
Ужасный день!

Подтекст о восстании и о личном несчастии поэта усиливает движение стиха,организует поэму в прерывистое и наступательное ритмическое движение.

Своей поэмой Медный всадник Пушкин предложил тематику, которая становится особенно плодотворной для будущей русской литературы.Петербург-город самодержавия,но и бедняков,на которых ставит отпечаток определенного типа мышления,страдания,чувства-стоит в центре первоклассных произведений в русской литературе: в Петербургских повестях Гоголя,в Белых ночах и в Преступлении и наказании Достоевского ,в Петербурге Белого и Возмездии Блока,в драме I4 декабря и в романе Смерть Визир-Мухтара Тынянова.

УII.Проза Пушкина

В 30-ые годы Пушкин признает для себственного развития и для развития русской литературы необходимость перехода к прозаическим жанрам.Проза ,по его мнению,предоставляет возможность реалистического и всестороннего изображения жизни в ее развитии. Она же,больше чем лирика или поэма ,мыслится им как путь демократизации литературы и сближения литературного языка с разговорным языком.

Работа Пушкина над прозаическими произведениями усилива-ется начиная с упомянутой болдинской осени,когда он пишет Повести Белкина.Следуют потом Дубровский 1832года,Капитанская дочка 1833 года ,Пиковая дама и Египетские ночи 1834-го года./ Работая над этими произведениями и размышляя о прозе других писа-телей,Пушкин выработал основные принципы своей прозы.

Во-первых,он выдвигает принцип изображения истины дей-ствительности соблюдением духа времени,исторического или совре-менного,и показом его с внутренней стороны ,"домашним образом", по-вальтерскоттски.Признание исторического детерминизма застав-ляет Пушкина изобразить нравы и характеры в их синтезе и в их исторической связи.

Равное значение в создании своих прозаических произведе-ний придавал Пушкин принципу "точности и краткости!"[69] Исходя из этого принципа,он пишет "суровую"прозу ,почти деловитого харак-тера,создает быструю повесть на строго реалистической основе.

Фабула этой прозы чрезвычайно проста.Она сведена к ясной, несложной схеме.Придерживание строгого действия и отказ от де-тальных описаний определяет быстроту развития сюжета почти ис-ключительно в рамках фабулы.В этом Пушкин решительно отказывается от приема сюжетного построения,предложенного в своих поэмах и в романе Евгений Онегин,где фабула сводится почти к нулю и где по-вествование строится почти ни на чем.

Обыкновенно фабула в прозе Пушкина строится на выхо-дящих из ряда случаях: анекдот о трех картах,сон гробовщика,восста-ние Пугачева,на основе которого резко обнажается человеческий характер.Сущность построения характера состоит не в описании человека и его переживаний,а в изображении его поведения.Отка-зываясь от тонких психологических анализов и замечаний,он идет по линии самой общей психологической мотивировкой.которая не

---

69 А.С.Пушкин,(Начало статьи о р сской прозе),т.У,стр.259.

исключает индивидуализации характера,его объемлемости и возможности развития. Вообще выбирается одна какая-нибудь характерная черта героя,которая становится ядром развития персонажа,мотивацией его поступков и чувств.Так, образ Германна в повести Пиковая дама строится на основе ядра"огненное воображение" и страсть к деньгам.Гринев,старик Дубровский и его сын даются, в основном, вариацией чувства долга и чести.

Имея в виду эту возможность сведения пушкинских героев к одной крупной черте их характера,А.Лежнев,автор лучшей работы о прозе Пушкина[70],предлагает три типологические разновидности,в рамках которых раличает разные оттенки и ступени реализации одного и того же типа персонажа:онегинский тип,татьянинский тип и тип маленького человека.Конечно,такой подход к проблеме классификации и анализа героев пушкинской прозы может не охватывать всю их разновидность и оставить в стороне именно то,что делает их живыми.Зато,анализ Лежнева имеет то преимущество,что указывает на общую сущность разных явлений,позволяя нам представить вопрос в более систематизированном виде.Поэтому ,не исключая значения других попыток анализа персонажей пушкинской прозы,в дальнейшем мы опираемся именно на мнение этого исследователя.

К онегинскому типу относятся образы молодых людей,с большими внутренними силами,с умом трезвым и насмешливым,презирающих окружающую среду ,но и подчиняющихся ей.Такой тип может развиться от светского человека,эгоиста и скептика,до образа хищника,завоевателя и преступника.К этой группе героев относим Сильвио (Выстрел),Швабрина(Капитанская дочка),Германна(Пиковая дама)и Евгения Онегина.

К типу маленького человека относятся герои незаметные, скромные,принадлежащие социальным низам или среднему сословию:

---

70 А.Лежнев,Проза Пушкина,Ленинград,1966.

смотрителъ(Станционный смотритель),гробовщик(Гробовщик),Лиза (Пиковая дама),Савельич и старики Мироновы(Капитанская дочка), Белкин(Повести Белкина и История села Горюхина).

Третий тип характера составляют уездные,усадебные барышни,выработавшие в себе сильную,оригинальную индивидуальность.Этот тип знает следующие варианты:скромный,таящий в себе незнакомые силы персонаж (Маша Миронова-Капитанская дочка ,Лиза-Барышня крестьянка,Марья Кириловна-Дубровский);энергичная ,сильная личность,интеллектуальная и волевая ,вошедшая в конфликт со светом(Полина-Рославлев,Лиза-Роман в письмах).

Непременным условием в создании пушкинского персонажа является художественное сочувствие.Пушкинский гуманизм,его любовь ко всякой форме проявления жизни вводит в тональность произведений какую-то милую повседневность,равным образом распределяет симпатии ко всем персонажам.В этой отзывчивости ко всему та же объективация,та же светлая мудрость,которую мы заметили в поэмах,в Евгении Онегине и в Маленьких трагедиях.

Сюжеты повестей Пушкина пропускаются через восприятие автора или рассказчика обывательского типа:в Повестях Белкина и в Истории села Горюхина рассказывает Белкин,в Капитанской дочке -Гринев.В зависимости от темы,повествовательная манера у Пушкина принимает ту или иную окраску.Так,в Станционном смотрителе,где повествуется о судьбе маленького человека,в повествовании преобладают социально-типические определения.В Пиковой даме,которая дает случай из жизни сильного,волевого человека,повествование имеет в виду индивидуально-характерологические определения.

При всей строгости и объективации пушкинской прозы,нет

в ней следа усилий быть имперсональной .Довольно частые обраще-
ния рассказчика к читателю,хотя и являюся фразовыми оборотами,
устанавливают его отношение к предмету рассказа,особенно к
способу рассказа и построения характера.Такие обороты-обращения
приводят легкий отблеск пушкинской иронии,которая компроменти-
рует не столько героя,сколько манеру романтической литературы
построить его.

Пушкинская ирония сдержанна и простодушна.Обыкновенно,она выдается в ремарках автора,брошенных как бы вскользь.Авторские комментарии вводятся,например,обобщающими замечаниями рода:"Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и,следственно была влюблена"(Метель,IУ,стр.57).Иногда ,ирония чувствуется в сухости описания,которая противопоставляется традиционной мелочности и сентиментальности описаний исторических романов.Так реализуется пушкинская ирония в романе Капитанская дочка,особенно при описании лиц и мест "значительных"(см.приезд Марьи Ивановны в Царское село и ее встречу с императрицей).

Другим видом авторского комментария к тексту является подбор эпиграфов.Такой вид выражения авторской точки зрения можно видеть в повести Пиковая дама,где выбранный эпиграф снижает героев и светский сюжет,как заметил В.Шкловский.[7I] Пушкинская ирония рождается и из сопоставления торжественного тона повествования с мелочностью содержания,как это случается в Истории села Горюхина.

В силу принципа сжатости и лаконизма в построении сюжета, Пушкин обычно отказывается от подробного описания природы и среды.Полемизируя с пространными и тонкими описаниями романтической прозы,он сводит описательный элемент к минимуму,к строго информационному.Общий метод построения картины природы или обстановки

7I В.Шкловский,Заметки о прозе русских классиков,Москва,I955.

состоит в указании на свойство пердмета,а не на впечатление,который он производит.Картина природы у Пушкина отличается предметностью,ровным,сухим колоритом,которые должны передать чисто информационные сведения:"Я ехал по земле,везде засеянной хлебом; кругом видны были деревни,но они были пусты:жители разбежались. Дорога была прекрасна,и в топких местах вымощена-через ручьи выстроены были каменные мосты.Земля приметно возвышалась-передовые холмы хребта Саганлу древнего Тавра ,начинали появляться.Прошло около двух часов;я взъехал на отлогое возвышение и вдруг увидел наш лагерь,расположенный на берегу Карсчая"(Путешествие в Арзрум, IУ,стр.412).

В рамках основного движения пушкинского стиля к лапидарности и простоте,фраза и интонация гибко изменяются в зависимости от жанра и места его приложения.Совершенная точность определений,скупость,обдуманность слов и выражений призваны объективно передать предмет действительности в его основных чертах. Сухость и обдуманность на лексическом уровне компенсируются стремительностью ритма речи,динамизмом фразы,которые действуют на уровне авторской речи и речи персонажей.Рассмотрение языка Пушкина с точки зрения его синтаксической,интонационной и ритмической структуры,по сравнению с языком Лермонтова или Льва Толстого,привело к выводам существенного характера.Так,установилось,что стремительность и динамизм придает пушкинской фразе наличие глаголов и имен существительных в большом количестве ;что нагрузку выразительности и информации носят именно глаголы; что фраза строится путем перечисления предложений,как это можно видеть в вышеуказанной цитате.

На этом общем языковом тоне,язык персонажей отличается темпом речи,выбором слов и выражений,построением фразы.Прямая речь персонажа сообщает только то,что нужно для понимания его характера и его социальной сущности. Здесь авторские комментарии

сводятся к минимуму.

Предельная простота стиля и художественного вымысла прозы Пушкина ,принятая современниками за банальность и упадок таланта, оказывается настоящим открытием для русской литературы.В 30-ые годы только Пушкин понимает смысл этого открытия и , при молчании или явном непонимании критики,он один знает,что пришла пора ,когда русская литература должна основывать свое развитие на прозе.Немного позже,к этой мысли приходят молодой Гоголь,критик Белинский и Лермонтов.

Представительными для новаторства и мастерства Пушкина-прозаика,который быстро перешел от одного жанра к другому-от повести к роману,от сказки к путевым запискам и историческому трактату-являются повесть Пиковая дама(I833) и роман Капитанская дочка(I836).

Пиковая дама-это психологическая повесть на светскую тему.Она отличается простотой и стройностью композиционной структуры,которая таит в себе комплекс вопросов о судьбе человека,об его праве на судьбе другого человека,об обреченности всякой его попытки владеть судьбой.

Действие повести развивается стремительно в шести коротких частях.Её сюжет основывается на реальных и фантастических событиях .Эти события сосредоточены вокруг Германна,волевого человека,хищность натуры которого намекает на Наполеона. Они и вызваны его огненной душой и его волей победить судьбу всякой ценой.

Незначительное происшествие,как всегда у Пушкина,является начальным пунктом цепи необыкновенных происшествий.Повествование Томского о старой графине и о трех картах,принимаемое всеми за анекдот, Германн превращает в первоначальную ступень своего обогащения и завоевания свободы . Сильная воля и мысль о

том,что человек может владеть своей судьбой,побуждают его к действию:он пробирается к дому графини,начинает любовную переписку с Лизой,воспитанницей старухи,пробивается в дом,с пистолетом в руке требует секрета о трех картах и этим убивает старуху.Все эти события даются в их логической и временной последовательности,в их психологической закономерности.

Наполеоновское в герое-у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля-требует невозможного и вызывает вихрь тревожных и полубезумных чувств и действий,которые подчиняются особой логике сна и безумия.Согласно этой логике,мир Германна строится как обратное лицо действительности.Гордый и своевольный герой хочет покорить себе действительность вымыслом.Но в борьбе с судьбой он проиграет именно из-за непоколебимости своей воли и мысли.Развенчивание завоевателя судьбы находит свои корни в самой причине его мнимой победы -в огненном воображении и в сильной страсти героя.Они выводят Германна за границы нормального,располагают его в пространство и время,которые находятся в состоянии неопределенности и сильного переворота. Германна автор изображает на улице или в соседстве карточного стола,где возможны всякие крутые изменения и кризисы.Даже тогда,когда он представляется в закрытой комнате,это определенное пространство открывается , через сон и воображение,всяким необыкновенным происшествиям:появление мертвой графини,открытие секрета трех карт. Таким образом, реально-психологическая мотивировка персонажа сопровождается фантастической мотивировкой,и это раскрывает закон относительности человеческого существования,величие и комизм в его трагическом положении побежденного судьбой.

Присутствие других персонажей-Лизаветы Ивановны ,Томского, старой графини-подчеркивает странность героя,его расположение вне норм обыденной жизни.Они,каждый по-своему,раскрывают

холодную расчетливость,но и страстность натуры центрального героя.Зарисованные легким штрихом вокруг крупно выделяющейся фигуры Германна, они носят в себе силу действительности.После нарушения воображаемого мира своевольного героя,ими жизнь продолжает свое течение.Конец повести говорит о непрерывности и вечности движения жизни в своем кругу,безразлично от всяких намерений сильных и своевольных людей изменить направление этого движения по своему желанию:"Лизавета Ивановна вышла замуж (...)У Лизаветы воспитывается бедная родственница.Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине"(IУ,стр.2I3).

В Капитанской дочке развитие характера героя,его жизненная судьба поставлены в зависимость от его социального положения и событий,захватывающих целый народ.

В образе Петра Великого Пушкин воплотил идею государственности строительства и государственной мощи,которая живет,пока она основывается на нравственном законе,находящемся в глубочайших недрах народного сознания.Нарушение этого закона привлекает за собой отрицание идеи государственной мощи,возбуждает стихийные уничтожающие силы народа.В таком положении находилась Россия после Петровской реформы,в годы пугачевского бунта(I772-I775).

Для Пушкина Россия Петра,страна крепнущего самодержавия, и Россия народного мятежа,поколебавшего "государство от Сибири до Москвы и от Кубани до Муромских лесов"(IУ,стр.498)-источник глубоких размышлений над судьбами страны и законами истории,но и материал для живейших художественных вымыслов.Бунт как выражение исторической необходимости,в которой различаются меры и возможности развития нации,стоит в центре романа Капитанская дочка.

Фабула романа основана на повести любви Гринева и Маши Мироновой. Сюжетное его движение определяется действиями Пугачева и его соратников. На широком, эпическом фоне крестьянской войны частные события из жизни героев переступают их интимные, индивидуальное значение и приобретают общее, социальное значение.

Композиция романа выдержана на встречах Гринева с Пугачевым и на мотиве заячьего тулупа. Встречи на большой дороге при буране, в Белогорской крепости при бунте, опять на дороге и, наконец, на большой дороге при казни Пугачева приобретают двойной смысл. С одной стороны, они имеют человеческий, интимный смысл, определенный народным выражением "долг платежом красен"; с другой стороны, они принимают социальный, враждебный смысл, закрепленный царскими указами. За Гриневым стоит дворянская Россия и закон царя, за Пугачевым - народная Россия, желание переступить государственный закон во имя человеческого достоинства. Двойной смысл встреч героев соотносится с двойным смыслом образа Пугачева: вожатого Гринева и вождя крестьянского восстания. Двоякостью отличается и тональность романа.

Образ Пугачева и его действия даются в лирико-эмоциональной окраске, согласно народной поэзии и народным преданиям, которые противопоставили свой образ народного героя официальному образу Пугачева. Передвижение от официальной оценки Пугачева и бунта к фольклорной оценке реализуется на основе переосмысления "разбойника" через бурлацкие и разбойничьи песни, которые поются бунтовщиками или ставятся эпиграфом к некоторым главам. Они и подсказывают народно-человеческие предпосылки, уравновешивающие всю жестокую картину крестьянского бунта. Такое эпическое равновесие ставит Пугачева - и "пугачевщину" в созвучие со всем, что в грозную минуту показало достоинство человека, его нравственное величие.

Описание быта, нравов, поступков персонажей "домашним

образом" позволяет Пушкину не только раскрыть историю через движение души человека,но и воплотить в историческом романе вечную простую,житейскую правду борьбы жизни с неподвижностью и смертью.К исполнению этой правды идет борьба за общественные права крестьянства и борьба за свободу человеческой личности(см.эпизод с Машей Мироновой,заключенной Швабриным).

Эти два аспекта исторического действия соединены в образе Пугачева,который становится символом класса,борющегося за свои права и символом личной свободы,обреченной на гибель перед государственным законом.Его желание "Хоть часок пожить по своей воле,а там будь,что будет" проходит лейтмотивом через все страницы романа и наполняют его высоким лиризмом.

Роман написан в форме мемуара.От имени молодого Гринева передаются события ,свидетелем которых был он сам.Это повествование от лица участника событий сочетает полный объективизм сказа с лирическим подтекстом,который выдерживается поэтическими эпиграфами к главам("сторона ль моя сторонушка",гл.II; "Ах ты ,девка,девка красная!",гл.У; "Голова моя,головушка",гл. УIII) ,вводом в текст народной лирики(Не шуми,мати зеленая дубравушка,гл, УIII)и ее мотивов("сторона мне знакомая",гл.II).

Это привлечение народной песни или образов старинных песен в эпическую ткань романа является своеобразной формой присутствия автора,его уравнивания с народом в душевной заинтересованности в событиях.В них выражается лиризм Пушкина как постоянный зов к полноте и естественности жизни.Лиризм,чаще всего в форме юмора и легкой иронии,действует как закон сюжетности внутренних событий,движений духовной жизни поэта.Этот закон звучит согласно с законом сюжетности внешних событий в Евгении Онегине,в Маленьких трагедиях или в сказках :Сказка о царе Салтане (I831г.),Сказка о рыбаке и рыбке(I833г.),Сказ-

ка о мертвой царевне и о семи богатырях(I833г.),Сказка о золотом петушке(I833г.).Сочетанием этих двух видов сюжетности,как замечает В.В.Виноградов,[72]Пушкин мог разрушить монологическую, лирическую структуру повествования литературы конца XVIII-го века и начала XIX-го века,создать многослойную повествовательную структуру,которая дает иллюзию многоголосой субъективности, движения и столкновения смыслов в пределах одного повествовательного контекста.

VIII.Лирика Пушкина

Одновременно с работой над поэмами,романом в стихах,драмами , прозой,Пушкин работал над лирикой.Или,лучше сказать,лирика была лабораторией ,в которой художественно оформлялась сумма значительных вопросов творчества и разрабатывались основные принципы его стиля.Лирика более непосредственно выражает сущность личности и таланта Пушкина,сущность ,которая состоит в чуткости к гармонии мира,в чувстве полноты и красоты жизни.Переступая субъективный момент своей личности,Пушкин-лирик стал отзвуком всех голосов мира,эхом музыки гармонии,а его поэтическое дело-воспроизведением в слове этой музыки.[73] Это чувство гармонии выражается в том,что принято считать спецификой пушкинского гения: в душевном его здоровии,в красоте его чувств,в жизнерадостности и гуманности его поэзии.

Гармония мира чувствуется поэтом как диалектический ком-

---

72 В.В.Виноградов,О теории художественной речи,Москва,I97I.

73 А.Блок,О назначении поэта.-В кн.Собрание сочинений в 8-и томах,Москва-Ленинград,I962,т.VI.

плекс движения и взаимопроникновения человека и мира,субъективного и объективного по законам симпатии,любви и нравственности. Соблюдать эти законы значит уважать человеческую свободу,устанавливать согласие между преходящим и вечным.

Вопрос человеческой свободы пронизывает всю лирику Пушкина в контексте тем:декабризма,дружбы и самодержавия, темы любви,поэта и поэтического труда.

События I4-го декабря I825-го года имели глубокий отклик в сознании поэта не только потому,что он лично был связан с участниками восстания,но и потому,что в деле декабризма,как и в мятеже Пугачева ,он видел стремление человека к независимости, проявление ответственности человека за свое и чужое достоинство.

Своей абсолютной властью самодержавие нарушает эти эстественные права человека,гармонию отношений между личностью и государством.Так возникает конфликт,в котором преступление и наказание принимает двоякий смысл.С одной стороны,в пейзаже неподвижности и смерти "пустыни" и "почвы,зноем раскаленной",абсолютной власти одного над всеми,движение человеческого ума и сердца:

На руль склонясь,наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн

(Арион)

принимается как преступление,которое наказывается власть(Послание в Сибирь,I827,I9 октября I827 года).С другой стороны, законное наказание является преступлением перед человеческим достоинством и естественным тяготением человека к независимости.Эта мысль рождает у Пушкина образ грозного царя ,который сопровождается мотивами рабства ,войны и смерти в стихотворении Анчар ,I828 года.

Тема о борьбе и рабстве развивается на фоне традиционного поэтического образа"древа яда".Традиционному смыслу восточного образа Пушкин добавляет более частный смысл,"самодержавие", который вытекает из первого более общего смысла,"смерть".Взаимопроникновение этих двух смыслов является основой лирического движения стихотворения,его образного и ритмического своеобразия.

Стихотворение состоит из двух частей,связанных между собой по принципу поэтической параллели.Ядром первой части является образ Анчара-древа яда-который рождает синонимичный ряд образов: "пустыня","яд","мертвая зелень".Располагаясь по интенсивности выражения идеи смерти,эти образы составляют картину мертвого пейзажа,ужасного в своем величии и неподвижности.Взаимное отражение изобразительных единиц реализуется словесным сопоставлением,точнее, сопоставлением многооттеночных значимостей слов, которые относятся к смыслу"смерть " и проясняют его с разных сторон:"жаждущих степей","день зноя","застывает","не летит", "нейдет;" вихорь черный","тлетворный","ядовит"," песок горючий", Наличие одного из этих слов и выражений в том или другом стихе эквивалентно повторению в музыке одного и того же музыкального мотива.Эта эквивалентность подчеркивается повторением одинаковых синтаксических и ритмических структур.Ясное и легкое синтаксическое строение опирается на весомые и сильные эпитеты: "чахлый","скупой",грозный","мертвый",существительные или глаголы:"яд","не летит","нейдет","стекает".Чередование одинаковых синтаксических конструкций ,распространенных и медлительных,создает мрачную интонацию,полную величавости и энергии,усиленную на фонетическом уровне,повторением жестких звуков и групп звуков:

о,з,ст,к,ка,ч:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве,зноем раскаленной,
Анчар,как грозный часовой,
Стоит-один во всей вселенной.

Вторая часть вводится соединительным союзом "но",как поэтическая параллель к первой части.Изображение образа смерти перемещается из области описания в область воспроизведения действия.Поэтому в этой части преобладает динамический,драматический элемент.Но динамика не выражает здесь жизни.Она равняется неподвижности в общем смысле"смерть".Повелительный жест человека и рабское повиновение другого сводятся к такой же сущности,как и яд Анчара.

Стиховое движение второй части основывается преимущественно на глаголах,которые употребляются в большем числе,чем в первой части.Действия: "послал","потек","возвратился","принес","ослабел","лег","умер" превращают человека в непобедимого владыку или в раба,в произвольные маски,инструменты приложения мертвой силы закона.

Два образа:"древо яда" и "владыка" сливаются в один образ не сравнением или другим тропом,а на фоне ритмического и словесного единства стихотворения. И Анчар ,и владыка отличаются таким же действием,такой же неограниченной силой убивать;их образы сопровождаются словами,относящимися к значению"смерть". Сила смыслового притяжения слов оказывается силой отталкивания :царь и человек -несовместимые реальности,как несовместимы яд и жизнь.

Мотив личной свободы в своем социальном и этическом аспекте развивается и в рамках темы о поэте и о поэтическом труде, которая идет в продолжении поэзии изгнания 1820-1824 годов.

Положение вечно гонимого дает Пушкину основание отстаивать свою житейскую и идейную независимость,чувствовать свою причастность к судьбе декабристов,мужественно следовавших "дум высокому стремлению".Этот факт определяет одни момент трактовки темы поэта у Пушкина:поэт-пророк,его вдохновение божественно и он должен словами "жечь сердца людей".

С другой стороны,сознание связи поэта и его творчества с реальным содержанием жизни,суровость поэтического труда определяют второй момент трактовки этого мотива:поэт-обыкновенный человек,его труд простой и суровый и великая нравственная обязанность поэта состоит в защите независимости поэтического труда.

Первый момент трактовки связывается с лирикой декабристов и со стихотворениями Пушкина о декабристах.Эта связь заметна не только в плане проблематики,но и в интонационном плане,в подходе к стилистической окраске словаря.Организующим элементом этой трактовки является образ пророка Магомета,который и словом и делом дал пример предельной человеческой стойкости и полной независимости. Этот образ объединяет в цикл несколько стихотворений под заглавием Подражания Корану,I824 года. Символикой боя и сражения,повелительной интонацией закрепляются размышления Пушкина о божественной природе вдохновения и о преображении поэта под его силой в осознании долга перед людьми.Эти вопросы занимали Пушкина и в течение I825-I826 годов,когда он создает новые вариации на тему поэта-пророка: Андрей Шенье,I825 года,Пророк,I826 года .Сопоставление стихотворений Подражания Корану,Андрей Шенье и Пророк выявляет стремление поэта упростить до пределов выражение при сохранении максимального сгущения смысла.В последнем стихотворении Пушкин нашел интонацию спокойствия и величия,которая метрически и образно организует позже почти всю его зрелую лирику.С этой медлительной,величавой

структурой связывается в основном мотив свободы человека и его труда ,мотив одиночества человека в мире и мотив спокойной,мудрой безнадежности перед неизбежностью конца.

Божественное повеление выводит поэта из ряда "детей ничтожных света"(Поэт,1827 г.),наполняет его гордостью и чувством тайной свободы.Но не личной свободы,а свободы чего-то исторически неизбежного,которое должно воплотиться в слове через труд поэта. Поэтический труд ,таким образом, становится гарантией величайшей свободы от презренной "черни","толпы",понятой как воплощение мещанского духа жизни :Разговор книгопродавца с поэтом,1824 года, Поэт и толпа,1828 года,Поэт,1827 года,Поэту 1830 года.

Отстаивая независимость художественного развития от вульгарной"пользы ",к 30-ым годам ,Пушкин создал новую формулу повеления,выведенную из формулы повеления Пророка:"восстань боязливый", "гордись и радуйся,поэт".Новая формула повеления призывает поэта к абсолютной эстетической честности и отказу от всяких меркантильных соображений пользы:

Ты царь,живи один,дорогою свободной
Иди,куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум.
(Поэту)

Теперь,к романтическому образу богом вдохновенного поэта прибавляется образ поэта-труженника:Вновь я посетил,1835 года,Мирская власть 1836 года,Из Пиндемонти,1836 года,Памятник 1836 года.

Подход к теме поэта-труженника и к мотиву столкновения поэта с мещанской жизнью влечет за собой отказ от высокого,риторического стиля,от традиционной поэтической символики и стремление к разговорной интонации,к естественности и простоте словаря.В поэтический словарь втягиваются обыденные слова,"прозаизмы",как их

называет Пушкин,которые делают явления окружающей действительности поэтически значимыми:

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет-уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых
Ни кропотливого дозора.

В большинстве случаев,эти прозаизмы выражают отрицание,враждебное поэту явление,как это можно заметить в стихотворении. Когда за городом задумчив я брожу,в эпиграммах.

В тридцатые годы замечается еще одна особенность лирики Пушкина.Стилистическое единство,основанное на традиционно-поэтических элементах,заменяется единством человеческой индивидуальности. Нарушение традиционного стилистического единства происходит втягиванием в круг традиционной символики обыденного слова,как в Пиндемонти :

И мало горя мне,свободно ли печать
Морочит олухов ,иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура,
Все это,видите ль ,слова,слова,слова.

или употреблением традиционного поэтического слова в прозаическом контексте,как в Осени :

Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго;любовник не тщеславный
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

При своей слабости и рабстве перед судьбой,человек поднимается над слепыми силами жизни могуществом своего сердца и ума.Изображение переживаний создателя служило Пушкину не только средством

раскрытия общего движения и смысла поэзии и искусства,но и смысла реальной человеческой жизни. По этой линии образ поэта-пророка, блуждающего в пустыне"духовной жаждою томим",и образ труженника , защищающего достоинство своего поэтического труда,ассоциируются с образом человека-путника,затерянного в бесконечных простран-ствах "стени мирской,печальной и безбрежной" и размышляющего о смысле жизни.

Безлюдный пейзаж вселенной(Бесы,I830 года),скучный и грустнчй путь,"ход часов однообразный"(Стихи,сочиненные ночью,во время бессоницы,I830 года,Дар напрасный,дар случайный,I828 года,Странник I835 года)напоминают поэту о постепенном угасании жизни,о неизбежном конце-ночлеге как итоге всего земного опыта.Иногда в спокойные и торжественные мысли о жизни и смерти проникают ноты тревоги и беспокойства,связанные с ужасающей возможностью сойти с ума(Не дай мне бог сойти с ума,Странник I835 года).В этом случае,трепетное движение души поэта переводится в прерывистую ритмику,в стих неровный и жесткий,который оставляет впечатление бедлого стиха:

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет,легче посох и сума;
Нет,легче труд и глад.
Не то,чтоб разумом моим
Я дорожил;не то чтоб с ним
Расстаться был не рад:

Душевный кризис,который дает себе знать дольше ,чем в юные годи,подчиняется разрешающему катарзису.Трагическая мысль о собственной гибели и о возможности потери ума заменяется светлой мыслью о том,что индивидуальная жизнь заключается в вечном движении поколений и времени:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть

И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

(Брожу ли я вдоль улиц шумных)

Воспоминание исходит из такого же чувства принадлежности к движению вселенной. Воспоминание оживляет образы любимых женщин, друзей, ... образ молодого поэта, жившего без знания жизни, чаще всего для того, чтобы представить поэта в непрерывности своей молодости и готовности дружить со всей вселенной: Элегия, 1830 года, В начале жизни школу знаю я, 1830 года, Вновь я посетил, 1835 года; Была пора 1836 года. "Светлая печаль", чувство многогранности и полноты жизни организуют воспоминания поэта в мощное лирическое движение, примыкающее по своему величавому спокойствию к плавной ритмике стихотворений Пророк, Анчар, Труд.

В воспоминании и прощании с прошлым утверждается не только красота и нежность человеческого чувства, но и могущество человека над смертью в творении и в любви, которые живут воспоминанием:

Порой опять гармонией упьюсь
.....
И может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(Элегия)

Воспоминанием, поэзия, природа, любовь встречаются в настоящей триаде гармонии мира.

Природа, равнодушная и ясная, сохраняет свою тайну и гармонию перед человеком, раздираемым сознанием и страстями. И все же в процессе труда и в любви, между человеком и природой устанавливается космическая интимность. Это чувство космической интимности не передается великими романтическими метафорами, а описанием внешних элементов, которые выглядят просто и обнаженно-банально, как в стихотворении Осень, 1833 года. Пушкин любит в природе ясную красоту покоя, ликующий день, свет солнца в зимнее утро.

Все мягкое, тихое, бархатно-ясное в природе напоминает ему об ее принадлежности миру: Зимнее утро, 1829 года, Осень, 1833 года, Туча 1835 года, Вновь я посетил 1835 года.

Для Пушкина природа существет сама по себе, независимо от душевных настроений человека. Поэтому в создании картин природы объективный момент преобладает над субъективным. Картина строится перечислением ее отдельных элементов и признаков, которые воспринимаются с максимальной точностью:

Октябрь уж наступил-уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад-дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; (...)

(Осень)

Простота, граничащая с прозаичностью, экспрессивное равновесие всех слов и выражений, обнаженная банальность более подходят пушкинскому нежному и ясному восприятию тихой гармонии и красоты мира. Особенно в образе осени, либимой поэтом как время покоя и вдохновения:

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса-
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса,
.....
И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
.....
И забываю мир-и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:

(Осень)

В красе "сияющей смеренно" природа встречается с любовью.

Красота,женщина,любовь воспринимаются у Пушкина через два момента,которые иногда обособляются ,но чаще всего сочетаются: жизнь мгновенна,лови золотое мгновение в земной скоротечной любви; жизнь и любовь вечны,обожествляй их.

Развивая мотив любви по первой линии,Пушкин очищает его от условных,анакреонтических элементов и наполняет его живым трепетом нежно любящего сердца и всеми незначительными деталями естественной ,земной любви.Все незначительные проявления любви облагораживаются пушкинским чувством изящности и святости ее. Этим подготовляется момент возвышенного обожествления предмета любви,переход от личного и конкретного к внеличному и символическому,которые заметны в стихотворениях :Сожженное письмо,1825г., Под небом голубым страны своей родной,1826 г.,Талисман,1827 г., Когда в объятия мои,1830 г.

Обожествление любимого существа не определено ,как у Жуковского,религиозным чувством,а тем,что A.Meynieux называет "le gout de la"pureté "" [74] Традиция,особенно анекдотическая , сохраняет образ Пушкина-циника,хулителя святого и чистого.Но внимательное рассмотрение его жизни и творчества раскрывает губину и постоянство жажды чистоты,преклонение перед идеалом любви и непорочности.Мечта об идеале и чистоте лишена аскетически-религиозного содержания,она вся сосредоточена в действительности. Сочетание действительности с возвышенностью поражает нас во всей пушкинской любовной лирике.Оно определяет ее жизненность,но и ее изящную красоту в простоте.

Идеализация женщины и любви полна грациозности,легкого сенсуализма.Женщина воспринимается одновременно как Пречистая дева и как мать Амура:

Ты богоматерь,нет сомненья,
.....

74 A.Meynieux,Pouchkine homme de lettres et la littérature professionelle en Russie,Paris,1966,стр.243.

Ты богоматерь,нет сомнения,

.....

Есть бог другой земного круга-

Ему послушна красота,

.....

Он весь в тебя-ты мать Амура,

Ты богородица моя!

(К.. 1826 г.)

Чистота и непорочность принимают образное выражение девы в белом покрывале,которое появляется не только в лирике,но и Евгении Онегине и в поэмах Пушкина.Это образ чистой красоты покоя и равновесия:

Ты видел деву на скале

В одежде белой над волнами

.....

Но верь мне:дева на скале

Прекрасней волн,небес и бури.

(Буря,1825 г.)

Может быть,ни один русский поэт не был так чуток к чистой девственности,как Пушкнин.Он улавливает малейшие нежные душевные ее движения под внешней неподвижностью.Красота,не встревоженная внешним миром,погружена в святые,неясные девственные грезы, живет сама собою.Безучастная к тревогам мира,она слушает музыку собственной души.Белый,мягкий цвет,спокойные,стройно-медлительные движения или неподвижность сопровождают ее образ. Черкешенка(Кавказский пленник),Марья(Полтава),Бахчисарайский фонтан)Татьяна(Евгений Онегин)-все они святы в их спокойствии и неведении,святы тем миром,который творится в них в полусознании.

Часто,в лирике внутренняя святость вечной девы сопровождается телесной красотой матери Амура, и дева превращается в

деву-розу,которая приковывает к себе любовью и страданием: О дева-роза,я в оковах,I824г.,Виноград,I824г.,Лишь розы увядают,I825 г.,Фонтану Бахчисарайского дворца,I824г.,Соловей и роза,I827 г.,Есть роза дивная:она...,I827г. Дева -роза является образом,составленным из противоположностей:роза капризна и обманчива(Соловей и роза),она увядает(Лишь розы увядают),но святая дева,скрытая за ее скоротечной красотой,вечна и постоянна в своей святости.

Реализм чувства , пластическое и грациозное восприятие красоты женщины к 30-ым годам,когда поэт встречает свою будущую жену ,Наталью Гончарову,похожую на мадону Рафаэля,переводится в хрустальной ясности образ мадоны.В законченном ,округленном, с классической рельефностью формы образе мадоны встречаются все прежние атрибуты святой женственности:"гений чистой красоты" (Я помню чудное мгновенье),"скромность робкая движений,прелесть неги и стыда"(Из Гафиза,I829г.),"как лань лесная боязлива"(Евгений Онегин).Прозрачность и Гармония образа мадоны в стихотворениях Мадонна ,I830г, Пред испанской благородной,I830г.,,Красавица,I83I г. входит в созвучие к совершенной гармонией и покоем картин Рафаэля :

Она с величием,он с разумом в очах-
Взирали кроткие,во славе и в лучах,
.....
Исполнились мои желания.Творец
Тебя мне ниспослал,тебя,моя Мадона,
Чистейшей прелести,чистейший образец.
(Мадона)

или со стройностью движений и законченностью форм греческих статуй -На статую играющего в свайку,I836г.,Художнику ,I836 г.

В образе "гармонии и дива" существа мадонны заложен пушкинский рыцарский идеал любви и женщины,товарищей его поэтического труда:

В простом углу моем,средь медленных трудов
Одной картины я желал быть вечно зритель

(Мадона)

Великая любовь,как и поэтический труд,являются у Пушкина гарантией физической и духовной свободы человека:

Пора,мой друг,пора!покоя сердце просит-
.....
Давно завидная мечтается мне доля-
Давно,усталый раб,замыслил я побег
В обитель дальную трудов и чистых нег.

(Пора,мой друг,пора!,I834г.)

путями восстановления гармонии мира,спокойного и уравновешенного в своей вековой превратности.И в этом вечно обновляющемся мире проходит вечно молодой Пушкин для того будто,чтобы возвратить ему эхом образ богатства и красоты,нежности и мужественности,жизни и смерти:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог,гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом-
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг .

(Эхо,I83I)

Этим свежим пушкинским"откликом " "на всякий звук" мира преобразуется слово и стих ,созаются или обновляются жанры и формы.С

легкой руки Пушкина рождается русская повесть, русская новелла, русская драма, современный русский роман. Бредя "проселочной" дорогой, он открывает все тропы, которые идут к столбовой дороге русской литературы. Открывая их, Пушкин оставляет на всякой вехи "в знак того, что он знал и видел эту тропу", как говорит Брюсов.[75]

---

75 В. Брюсов, Стихотворная техника Пушкина. - В кн. Избранные сочинения в II-х томах, Москва, 1955, стр. 462.

ИДЕЙНОЕ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ В 30-е ГОДЫ XIX-го ВЕКА

Уже во второй половине 20-х годов в русской общественной и культурной жизни заметны признаки установления мировоззрения и требований, отличных от просветительского и действенного мыропонимания декабристов и Пушкина. Отличие исходит из более отвлеченного миросозерцания, из возрастающего интереса к мысли. Это более отчетливое стремление к рефлексии, к поискам философских основ жизни человека и нации объявляется еще в 1823-ом году в " Обществе любомудрия", которое организуется при Московском Университете.

Крушение просветительских идеалов после восстания декабристов усиливает этот процесс построения культуры на философских основах, процесс углубления личности в себя.

В общественной жизни военный дух Николая I-го насаждает полное этическое мещанство, в борьбе с которым умирают Грибоедов, Пушкин, Лермонтов. Официальное требование отказа от всякой индивидуальности, проведение в жизнь " начала обезличения" определяют ту атмосферу страха, трусости, бесчеловечности, о которой свидетельствуют стихотворения Лермонтова и Былое и думы Герцена. " Приличное служение и усердие" предпочитаются просвещению и гению, которые считаются опасными для общего спокойствия. Грибоедовское выражение "мундир, один мундир"называет реальность, которая возмущает и Лермонтова:"мундиры голубые", "страна господ, страна рабов", и Герцена:"надо было везде и во всем убить всякий дух независимости, фантазии, воли.[77]

---

[76] Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, С.-Петербург, I, II, 1908, I, стр.174.

[77] А.И.Герцен, Былое и думы, Москва, 1962, Т.I, стр.254.

Давление осуществлялось над индивидуальностью всеми путями: усилением цензуры, государственными указами насчет образования, культуры, ожесточенностью крепостной эксплуатации, ссылкой на Кавказ или в Сибирь лучших представителей русской интеллигенции, организацией военных поселений-всем, что устраивает бессмысленным намерением свести всех к одинаковому уровню. Реакция разума и мысли на это положение отличалась необыкновенной силой. В этих условиях, крайне неблогоприятных для умственной деятельности, возникает крупное идейное движение, вырастает русская философская мысль, русская интеллигенция привлекает в свои ряди людей из разночинного сословия, подготовляя следующий значительный этап освободительного движения в России, этап революционных демократов 40-ых и 50-ых годов.

Первый этап идейного движения в 30ые годы протекает в среде академической интеллигенции. Особенно Московский Университет приобретает культурную силу посредством указанного кружка любомудров и посредством их журнала "Московский Вестник", изданного в 1826-ом году Пушкиным и Веневитиновым. "Московский Вестник"-это орган романтически-идеалистической мысли, вокруг которого собираются Д.Веневитинов, И.Киреевский, В. Одоевский, Шевырев, Погодин, Хомяков. Манифестом кружка и декларацией его задач является статья Д.Венедитинова О состоянии просвещения в России, 1826-го года, в которой предлагается: развить самобытную русскую философию, создать поэзию мысли и найти новые принципы философско-поэтического стиля в литературе. К этому добавляются положения, высказанные в четырехтомном альманахе "Мнемозина", издаваемом "Обществом любомудрия": положение о национализме в литературе, о необходимости для нее изображать идею всеобщей жизни природы. Все эти элементы должны были, в понимании любомудров,

давление осуществлялось над индивидуальностью всеми путями: усилением цензуры, государственными указами насчет образования, культуры, ожесточенностью крепостной эксплуатации, ссылкой на Кавказ или в Сибирь лучших представителей русской интеллигенции, организацией военных поселений-всем, что устраивает бессмысленным намерением свести всех к одинаковому уровню. Реакция разума и мысли на это положение отличалась необыкновенной силой. В этих условиях, крайне неблогоприятных для умственной деятельности, возникает крупное идейное движение, вырастает русская философская мысль, русская интеллигенция привлекает в свои ряди людей из разночинного сословия, подготовляя следующий значительный этап освободительного движения в России, этап революционных демократов 40-ых и 50-ых годов.

Первый этап идейного движения в 30ые годы протекает в среде академической интеллигенции. Особенно Московский Университет приобретает культурную силу посредством указанного кружка любомудров и посредством их журнала "Московский Вестник", изданного в 1826-ом году Пушкиным и Веневитиновым. "Московский Вестник"-это орган романтически-идеалистической мысли, вокруг которого собираются Д.Веневитинов, И.Киреевский, В. Одоевский, Шевырев, Погодин, Хомяков. Манифестом кружка и декларацией его задач является статья Д.Венедитинова О состоянии просвещения в России, 1826-го года, в которой предлагается: развить самобытную русскую философию, создать поэзию мысли и найти новые принципы философско-поэтического стиля в литературе. К этому добавляются положения, высказанные в четырехтомном альманахе "Мнемозина", издаваемом "Обществом любомудрия": положение о национализме в литературе, о необходимости для нее изображать идею всеобщей жизни природы. Все эти элементы должны были, в понимании любомудров,

способствовать созданию философской поэзии и философской науки в России.

Но, мечтая о развитии русской философии, любомудры не сумели вырваться за пределы немецкой идеалистической философии. Неудачей отмечаются и их попытки создать философскую лирику. Беневитинов, который не был лишен поэтического таланта, умер в 25-и лет, а Шевырев и Хомяков не обладали достаточной поэтической силой, чтобы обновить русскую лирику, находящуюся еще под силой пушкинского гения. Нужен был гений Лермонтова, чтобы вывести ее из эпигонского оцепенения. Нужен был Тютчев, который, не попадая в поле тяготения Пушкина, шел своей дорогой и, к концу 30-ых годов, наряду с Лермонтовым, создал поэзию мысли.

Указанные мысли и намерения любомудров перекликаются с интересами группы интеллигентов, которая оставила более значительные следы в истории русской общественной мысли и литературы. Это кружок Станкевича, где искомый любомудрами философский романтизм достиг своего полного выражения. Членами этого кружка являются Станкевич, Боткин, К. Аксаков, а его душой В.Г. Белинский.

Как и поколение декабристов, поколение "идеалистов" 30-ых годов, старается достичь высоты самопознания и точности самоопределения. Но этот процесс у них протекает в "философских томлениях мысли, в своеобразных недугах нравственного чувства, в муках совести, в религиозных исканиях". [78] Опоры в своих поисках они не нашли в рационализме просветительства, а в философии "романтической", в Шеллинге, Фихте, Гегеле, которые помогают им, перечувствовать, перемыслить и пережить "всю умственную жизнь Европы", - как говорит Белинский. [79]

---

78 Д.Н.Овсянико-Куликовский, История русской интеллигенции, Москва, 1970, стр.81.

79 В. Г. Белинский, Литературные мечтания, Сочинения в двух томах, Москва, 1959, т.1, стр. 84.

Этим переосмыслением умственного опыта Европы, поколение Белинского испытало русскую действительность с целью пристроить к ней свой идеализм, выработать нравственные основы своего отношения к ней. Именно выяснение отношения к действительности с разных философских позиций и духовных требований придает идеологическому развитию этого поколения стремительный, противоречный и неистовый, экзальтированный характер.

Его мы различаем в процессе формирования двух самых даровитых личностей: Белинского и Герцена. Начальный пункт их эволюций не совпадает - Белинский исходит из немецкого идеализма, Герцен из сен-симонизма - но к сороковым годам оба приходят к социализму и материализму.

Не принимая общественную действительность своего времени, поколение Белинского и Герцена пытается найти внутренний мир, удовлетворить запросы мысли и совести философским и философским и художественным самовоспитанием. При этом они прибегают к натурфилософии Шеллинга, к его идее, что искусство призвано изображать вечный Дух, великое зрелище абсолютного единства в бесконечном разнообразии. Но этот отказ от конкретности, и особенно от индивидуальности, не отвечает запросам совести, которые сильно сказывались у Белинского и у Герцена. Сама русская действительность и " отчуждение " от нее в великом Духе поднимает перед ними этические вопросы ответственности перед социальной средой, нацией и отечеством. В разрешении этих вопросов члены кружка Станкевича взяли руководителем Фихте с его теорией: единственная реальность - это индивидуальное "я", в нем вся жизнь полная абсолютная.

Этот крайний этический индивидуализм, резюмированный выражением Белинского "человек-самоцель", означал в самом деле отказ от действительности и замкнутость в успокаивающей жизни собственной души. Понимая безнравственность такого положения, философы идеалисты возвращаются к действительности. Внутренняя жизнь индивида как высочайшая реальность заменяется "разумной действительностью". По-своему воспринимая положение Гегеля о том, что действительно только то, что разумно, и наоборот, что разумно действительно, русские гегельянцы начали отрицать индивидуальность во имя действительного мира. Этот период от 1838-го до 1840-го года известен как период "примирения с действительностью" в эволюции Белинского и его товарищей Боткина и Бакунина. Это настоящий кризисный момент для философского романтизма, который отмечается распадом кружка Станкевича отъездом Бакунина за границу и переездом Белинского в Петербург. Из этого кризиса спаслись Белинский и Герцен, которые в 40-ые годы направляют русскую философскую мысль к практическим вопросам общественной жизни, к вопросам о судьбах России и о конкретных путях ее развития.

Все эти философские, этические и эстетические поиски намечают и физиономию литературы 30-ых годов. Склонность к рефлексии, признание необходимости философского знания человеческого бытия в его индивидуальном и национальном виде, интерес к рефлектирующей личности и к артистической натуре как выражению Великого Духа - все это становится определительным для нее. Это расширение проблематики и изменение точки зрения и перспективы, с которых рассматривается человеческая личность, изменяет и жанровую структуру литературы времени. Возрастание индивидуального контекста и конкретизации лирических ситуаций ведет к выработыванию типа внежанрового лирического стихотворения в поэзии

Пушкина, Тютчева и Лермонтова. Усиление познавательного и аналитического момента в литературе нуждается в форме более вместительной и свободной чем лиро-эпическая форма 20-ых годов. Точкой пересечения поисков этой формы становится повесть, которая еще не вполне освобождена от лирики и поэмы, но в рамках которой русская литература выработает себе повествовательные приемы, сюжетные конструкции и типологию прозы 40-ых и 50-ых годов. Плодотворными для будущей русской прозы становятся: отказ от последовательно-эпического развертывания сюжета и смещение планов повествования в ультра-романтической исторической и экзотической повести А.Бестужева-Марлинского / Ревельский турнир, Аммалат-бек и Мулла Нур/; конкретизация конфликта героя с миром через его отчетливую социальную прикрепленность, в бытовой повести В. Ф. Одоевского /Сказка о мертвом теле, История о петухе, кошке и лягушке / и Н.В.Гоголя; обогащение сатиры элементами фантастики и гротеска в фантастической повести А.С.Пушкина /Пиковая дама, Гробовщик/, В.Ф.Одоевского /Пестрые сказки, А.Погорельского/ Двойник или Мои вечера в Малороссии/; наконец, принцип циклизации повестей, их объединение образом повествователя или одной проблемой /Пестрые сказки, 1832-го года В.Ф.Одоевского и Двойник или Мои вечера в Малороссии, А.Погорельского/.

Проза Гоголя /Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831-1833гг. Миргород, 1835г., Петербургские повести, 1842г./, роман Лермонтова Герой нашего времени создаются в непосредственном общении с пушкинской реалистической повестью(Повести Белкина)и романтической повестью 30-ых годов, которые становятся настоящей лабораторией воспитания и роста их мастерства, как и выработки ряда принципов будущей "натуральной школы" или школы реализма в русской литературе. Этот настоящий расцвет прозы, объ-

являемый еще Пушкиным с его Повестями Белкина, отмечает новый этап, в котором судьбы русской литературы решаются не лирикой и поэмой, как в первой четверти века, а прозой.

В ходу философских, этических и эстетических споров, переосмысления шеллингианской и гегелевской эстетики литературная критика оформляется как наука с ясно осознанной философской и эстетической основой. Основатель ее, В.Г.Белинский, становится и первым критиком-профессионалом в России. Благодаря ему авторитет критики сравняется с авторитетом литературы.

Несмотря на указанные признаки роста значения прозы и критики в русской литературной жизни 30-ых годов, Лермонтов сумел сохранить еще за лирикой прежнее ее общественное и эстетическое значение. Он намного расширил ее рамки философской и этической проблематикой эпохи, присвоил ей тот протестующий и идеалистический пафос, который позволяет нам считать ее наивысшим выражением романтизма в русской поэзии.

МИХАЙЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ

(1814-1841)

I. Лермонтовский тип художника

Творческая деятельность М.Ю.Лермонтова охватывает лишь тринадцать лет. За этот краткий период времени с необыкновенной быстротой поэт перешёл от этапа ученичества к творческой зрелости. Есть что-то трагическое и героическое в становлении Лермонтова-поэта, в настойчивости завоевания правды жизни и искусства под постоянной угрозой смерти, которую он предчувствует и воображает себе еще в детстве.

Биография поэта - это не биография литератора в собственном смысле слова. В ней нет явных признаков писательского профессионализма как у Пушкина, например, потому что писательство для него не род труда или промышленности. Лермонтов - офицер и богатый помещик - не заботится о продаже рукописи и об её печатании. Он не историк, публицист, редактор книг и журналов, рецензент, как большинство современных ему писателей, а просто поэт. Но если он считал свой литературный труд личным делом, история литературы превратила его творчество в фермент общественной и литературной жизни России первой половины XIX -го века.

При всей кажущейся оторванности от текущей литературной жизни Лермонтов оказывается активно связанным с общими её вопросами в преемственности, отрицании и заключении, через посредство собственного творчества, в общий процесс развития русской литературы. Из культурных явлений, наиболее повли-

явших на становление лермонтовского мировоззрения и художественного направления, напоминаем творчество Байрона и Пушкина.

Байрон, к которому Лермонтов был весьма близок по своему темпераменту и складу ума, мог легко заменить для него всю предшествующую литературу, потому что, как говорит М.Нольман," в байронизме в снятом виде были заключены и руссоизм и Шиллер ". 80 Для русского поэта Байрон не только литературная модель, которой он хочет достигнуть: "И Байрона достигнуть б я хотел ", но и реальный образ возвышенного и трагического в мире. Байрон - человек, его беспокойная и драматическая жизнь придали Лермонтову реальный пример утверждения воли и личности человека в борьбе со слепыми религиозными и общественными законами.

Пушкин привлекает молодого поэта всеобъемлемостью и уравновешенностью своего творчества, тайной величия и героического в простоте. С Пушкиным Лермонтов останется в постоянном диалоге, который в начале сказывается в преемственности, а потом в зрелых, смелых и противоречащих пушкинскому мышлению, репликах.

Ду Лермонтова - поэта был отмечён раздумьями, исканиями, противоречиями. В отношении его к различным эстетическим философским и историческим идеям определяется тот круг вопросов и тенденций, которые составляют сущность его творческой психологии и художественного мышления.

Скупой на высказывания о себе самом и о своём творчестве, поэт не оставил богатого материала, на основе которого мы могли бы с лёгкостью восстановить его духовный мир и

80 М.Нольман, Лермонтов и Байрон, Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова, Москва, 1941, стр.4847.

мировоззрение. Для этой цели должны воспользоваться почти исключительно художественным творчеством, в котором личность поэта отражена целиком.

Волевая, активная натура поэта выражается в том, что Белинский назвал "чувством жизни". В чувстве жизни и реальности заключён основной творческий импульс поэта. Помимо этого с такой же силой действует могучий аналитический ум, философский пафос его мышления. Двоякий способ восприятия мира: непосредственное ощущение жизни и опосредствованно, через философское созерцание, определяет сложность лермонтовского мировоззрения и творческого воспроизведения действительности, противоречивость и парадоксальность его отношения к миру и к людям.

По своему типу мышления и чувствительности Лермонтов-великий субъективист романтик. Центростремительная сила его духа и чувства осваивает материал действительности и устремляет его в сказанное о себе самом. С другой стороным, случайный факт его внутренней жизни становится предметом наблюдения, и переходит в факт объективной жизни. В обоих процессах мыслящее и чувствующее авторское "я" выдвигается на первое место, как это случается у каждого романтика. На этой основе вырастает единство, сосредоточенность и динамизм всех лермонтовских произведений, их характер исповеди интеллигента 30-ых годов XIX-го века.

Напряженное "я" поэта направляет своё внимание на определённый круг идей, эмоций, оценок, которые составляют проблематику его творчества: человек и мир, природа человека и сущность человеческой воли, идея свободы и исторической необходимости, личность человека и её роль в историческом про-

цессе, проблема самопознания, действия и фатализма, проблема добра и зла как проблема морали, проблема идеала и действительности и т.д. Хотя эти вопросы поставлены на разнообразном материале, единство и сосредоточенность творчества поэта так явны, что иногда они оставляют впечатление "однострунности", как говорит Д.Е.Максимов.[81]

Именно углублением этого круга идей, эмоций и оценок Лермонтов открыл в русской поэзии горизонт великих философских идей, великих вопросов, волновавших его поколение и последующие поколения. В основном эти идеи и вопросы не отличаются от пушкинских ни своей природой, ни своей глубиной. Дело в том, что принимая у Лермонтова более социальную окраску и большую интесивность, выражаясь в более философском поэтическом языке, они заставили В.Г.Белинского и Н.А.Добролюбова увидеть в молодом поэте нового художника рефлектирующего типа. Замечая именно эту характеристику поэзии Лермонтова, советский исследователь Лидия Гинзбург относит её к так называемой "поэзии мысли".[82]

II. Проблематика творчества

Страстная и сильная натура поэта, его беспокойный дух и яркое воображение привлечены выходящими из ряда явлениями. Так, вдохновляют бурное состояние, величие и первобытность природы, но и сильная человеческая личность, предельные состояния душевной и умственной жизни. Словом, его привлекает всё, что дышит жизнью, динамизмом и движением.

Природа, созерцаема в её ограниченности и конечности, но и в её вечности и неисчерпаемости. Лермонтов обладает удиви-

---

81 Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, Москва-Ленинград, 1964, стр. 15.

82 см. Л.Гинзбург, О лирике, Москва-Ленинград, 1964.

тельной чуткостью к биению жизни природы, чувством интимной связи и братства с ней. Это чувство неизмеримо интимно сближает его с близким и надзвёздным пространством. Пустынные громады Кавказа (Утро на Кавказе, 1830 г., Люблю я цепи синих гор, 1832г Демон, 1841 г.) стозвучные голоса природы Грузии (Мцыри, 1841 г.), высокое звездное небо (Звезда, 1830 г., Выхожу один я на дорогу, 1841 г.), необъятная русская степь (Прекрасны, вы поля земли родной) 1831 г., Отчизна, 1841 г.) говорят поэту о безбрежном величии мира во времени и пространстве, побуждают в нем чувство давности и бесконечности:

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами;
(1831-го июля 11 дня, I, стр. 195) [83]

Это чувство составляет существенный компонент духовной жизни поэта, определяет его тенденцию к поэтике неизъяснимого, к передаче обаяния неясной мечты и воспоминания о прошлом и необъятном. Имя поэт совершает настоящее романтическое путешествие в пространство и время, не прибегая к сну или к фантастике. Мечта поэта о природе в малом и бесконечном виде отличается конкретностью, жизненностью, материальностью.

Вероятно, это происходит от того, что она создана не фантазией, а непосредственным впечатлением от виденного и пережитого.

Впечатления от природы в детстве или ранней юности становятся источником лермонтовского чувства природы, образно-

---

83 Здесь и в дальнейшим Лермонтов цитируется по изданию: М.Ю.Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4-х Томах, Москва-Ленинград, 1948 г.

го жения его идей.

Так, воспоминания о туче, которая, как черное пятно, неслась по небу, внушает поэту мысль о трагичности судьбы человеческой и составляет основу одного из центральных образов его поэзии(Тучи,Песня Демона-из поэмы Демон),образ тучи:

Темна проходит туча в небесах
И в ней таится пламень роковой.
(1831-го июня 11 дня,I,стр.193)

Горы Кавказа, которые Лермонтов видел в детстве и которые постоянно имел перед глазами во время ссылки на Кавказ (1837-1841), своей белизной и высотой рождают в нём мысль о необъятности мира, о чистоте первобытной жизни и мечты:

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор ?
.....
(...) Ничто не вредно им.
Кто близ небес, тот не сражен земным
(там же, стр.186)

Чувство и мысль рождаются из одного источника сензориального ощущения мира. Вот почему природа у Лермонтова не служит аллегорией или материалом пейзажных зарисовок, а великой метафорой жизни, смысл которой не в покое и неподвижности, а в движении:

(...) в бурях есть покой.
(Парус,1832 г., стр.306)

Тучи, вода, молнии, разноцветность, стозвучность голосов-всё это говорит о неистребимой жажде бытия вселенной. Ей может подчиняться лишь человек, нетронутый цивилизацией. Цельность его натуры, простота и дикость его нравов, незнание включают его в вековую

го жения его идей.

Так, воспоминания о туче, которая, как черное пятно, неслась по небу, внушает поэту мысль о трагичности судьбы человеческой и составляет основу одного из центральных образов его поэзии(Тучи,Песня Демона-из поэмы Демон),образ тучи:

Темна проходит туча в небесах
И в ней таится пламень роковой.
(1831-го июня 11 дня,I,стр.193)

Горы Кавказа, которые Лермонтов видел в детстве и которые постоянно имел перед глазами во время ссылки на Кавказ (1837-1841), своей белизной и высотой рождают в нём мысль о необъятности мира, о чистоте первобытной жизни и мечты:

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор ?
.....
(...) Ничто не вредно им.
Кто близ небес, тот не сражен земным
(там же, стр.106)

Чувство и мысль рождаются из одного источника сензориального ощущения мира. Вот почему природа у Лермонтова не служит аллегорией или материалом пейзажных зарисовок, а великой метафорой жизни, смысл которой не в покое и неподвижности, а в движении:

(...) в бурях есть покой.
(Парус,1832 г., стр.306)

Тучи, вода, молнии, разноцветность, стозвучность голосов-всё это говорит о неистребимой жажде бытия вселенной. Ей может подчиняться лишь человек, нетронутый цивилизацией. Цельность его натуры, простота и дикость его нравов, незнание включают его в вековую

гармонию вселенной, наделят его чуткостью к пониманию души мира (в любви) и его закона правды (в мщении). Жизнерадостные люди Кавказа, которые живут в законе крови и смерти иллюстрируют именно эту идею в творчестве Лермонтова. Образы, которые сопровождают их: красота, танец, кинжал, смерть, принимают глубокий символический смысл, при всей естественности и конкретности их изображения.

Но подчиниться лишь законам природы значит принять безропотно состояние рабства перед слепыми силами судьбы и инстинкта, отказаться от свободы сознания. То, что для природы является движением и жизнью, для человека может оказаться смертью. Это второе состояние человека рисуется в образе неподвижного и сонливого Востока (Спор, 1841 г.), где звёзды управляют жизнью покорных людей (Валерик, 1840 г.). Вот почему Лермонтов не принимает целиком руссоистическое "учись у природы", а отвечает ему сознанием о том, что законы природы "(...) для нас не годятся с тех пор, как мы выдумали себе свои законы;"[84]. Путь назад, к природе закрыт для человека цивилизации, который далеко ушёл от неё. Великое расстояние между ними превратило единство человека и вселенной в мечту-миф, которой живут все лермонтовские герои, принадлежащие цивилизации. Приобретши сознание своего "я", они, при всей интесивности чувства природы, находятся на пути к этому единству, которое принадлежит желаемому и возможному. Лишь редкими случаями и на очень короткое время, силой мечты и страсти они достигают его (Когда волнуется желтеющая нива, 1837 г., Выхожу один я на дорогу, 1841 г., Мцыри, 1841 г.).

---

[84] Вадим, IV, стр. 211.

Воспоминание о прошлой гармонии живет ещё в жажде любви и общения с людьми, в предчувствиях и смутных звуках, которые наполняют подсознание лермонтовского героя. Но он принадлежит уже другой реальности, которую сам себе построил силой ума и действия и от которой страдает. Этим человек приобрел только иллюзорную свободу от судьбы, так как новая реальность имеет, в свою очередь, свои законы, от которых он зависит таким же роковым образом. Свобода, в этом случае, состоит в возможности знать и понимать трагизм своего состояния в плане существования.

Отсюда гордость и сила лермонтовского героя, но и его драма. "Язва просвещения" (Умирающий гладиатор, 1837 г.), "познание и сомнение" (Дума, 1838 г., Демон, 1841 г.) являются причинами трагического разрыва между человеком и природой, которую он перестал понимать и которой противопостовляет разрушительную силу своего ума и сомнения (Демон, 1841 г., Морская царевна, 1841 г.). Этот разрыв переходит во внутрь человека, раздираемого между чувством и умом, природным и общественным. В таком состоянии он сильно чувствует свою обреченность, свою раздвоенность, как необходимое следствие своего желания свободы.

"Царь познания и свободы" (Демон) гордо отказывается от заранее данных правд, от опоры религии или других сил. Его свободный ум не терпит догмата ни в религии, ни в рационализме. Жизнь-движение, и остановиться на абсолютной правде значит отказаться от самого смысла жизни.

Постоянное критическое отношение поэта к рационалистическим схемам, его вражда к абстрактной умозрительности, к "прекрасным софизмам" (Журнал, IУ, стр. 384) как и отрицание бога, происходят от его уверенности в правде тела и чувства, в праве человека на жизнь "здесь" и "теперь".

Эти лермонтовские мысли отражают дух времени, выраженный в высказываниях Гейне 30-х годов о необходимости для человека "права на земное наслаждение"[85], в опровержении Фейербахом в 1841г. неба во имя земли (Сущность христианства), в формуле " реального гуманизма" К.Маркса. Сущность духа времени - в обращении науки и литературы к общественной сущности человека, к исторической и социальной обусловленности человеческой психологии и поведения, к постановке вопроса права человека на самоопределение.

Путь к этим идеям проходит у Лермонтова через богоборчество, бурный протест против религиозной морали, отрицание догмата бессмертия и утверждение земной, материальной и духовной жизни человека, сильной, противоречивой человеческой личности.

Противопостовление земного небесному выделяется как самостоятельная философская тема "земли и неба" (Земля и небо, 1831 г., Демон, Любовь мертвеца, 1841 г.). Её развитие осуществляется по линии ответа на вопрос: "как землю нам больше небес не любить?" или страстного утверждения: "люблю мучения земли" (1830 мая 16 числа).

Признавая ненужность и бесплодность всякого человеческого усилия в плане вечности, открывая отсутствие смысла жизни:

И жизнь как посмотришь с холодным вниманием вокруг
Такая пустая и глупая шутка

(И скушно и грустно, I, стр.46)

Лермонтов принимает их как великое всемирное зло, над которым царит виновник-Бог. С богом он расстается с саркастической Благодарностью, с утверждением своей свободы "мыслить и страдать"(Я жить хочу !, 1832 г.).

---

85 Г.Гейне, Сочинения, т.УII, Ленинград, 1936, стр.159-160.

По этому пути развивается тема сильной личности, которая противопоставляется вселенной и определенной среде. После Пушкина, который осуществил снижение сильной романтической личности, Лермонтов опять возвысил её, но уже как противоречивое явление, не имеющее абсолютного значения и проявляющееся не только в характерологическом плане, но и в социальном и национальном. Поэтому, родственный с Байроном в осмыслении и построении героя, поэт в 1832-ом году устанавливает отличие между собой и великим английским романтиком:

Нет, я не Байрон, я другой
.....
Как он гонимый в мире странник,
Но только с русскою душой.

(Нет, я не Байрон, 1832 г., стр.291)

Можно сказать, что Лермонтов построил образ своего героя не только в философском плане, но и в социальном и историческом. При этом основная модальность подхода к человеку будет глубинный анализ его психологии. В связи с этим в Предисловии к Журналу Печорина он пишет: "История души человеческой, хотя бы самой мелкой души едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа." (Герой нашего времени, стр.54)

Рассматривая сложность и противоречивость субъективного мира человека, поэт раскрывает в нем, как непосредственное данное, волю-источник познания, чувства, действия.

Своей индивидуальной волей человек пытается освободиться от слепой воли судьбы, утвердить себя исторически, жить действительной жизнью. Действительно жить значит для него двигаться к идеалу свободы, любви и совершенства.

В приложении своей воли личности может переступать

границы дозволенного и совершать зло против себя и других. Это случается тогда, когда, её движение к свободе и любви совершается во имя самого себя. Этого предела достигают эгоцентрические, демонические лермонтовские герои (Демон, Арбенин, Печорин), которые тяготятся своей разрушительной энергией, не органиченной волей. В них Лермонтов изобразил "болезнь века", перевес духовного развития над чувственным, то состояние, при котором жизнь, неисчерпанная годами, исчерпывается горькой мыслью. Зло, совершаемое такими героями, является проявлением их силы и гордости, ответом на бессилие добра. Поэтому, осуждая эгоцентризм и индивидуализм такой личности, поэт отличает в ней высокую нравственность, стремление к совершенству и желание блаженства. Это позволяет ему установить грань между злом демонических героев и низким злом человеческих пороков, диалектически соотнести высокое зло и добро, как два близких, происходящих из одного источника, явления.

Естественные силы, присущие такой сильной личности, как и внеличные силы, исходящие из самого устройства вселенной, образуют ту сферу обреченности и трагизма, в которой постоянно вращается демонический герой. При этом зло, совершаемое им, оказывается не результатом сознательного злодейства, а самого устройства жизни, неизбежности. Здесь Лермонтов встречается с Гоголем в почти одинаковом понимании иронии неизбежности, в изображении страданий человеческой личности, вызываемых не её деяниями, а самим её существованием. Оба писателя прибегают к трагической иронии, в которой оперирует диалектика небесного и "судьбы" и человеческой природы.

Индивидуализм и одиночество сильной личности вырастают не только на основе положительных норм, высоких моральных и познавательных идеалов, но и на основе исторических и

общественных требований.

Знание и чувство, максимальная сосредоточенность всех сил к одной цели бесполезны и "растрачены в пустыне", если они не окращивают исторический и общественный поступок. Вынужденному антигуманизму демонических личностей , их ледяному анализу и "холодному вниманию" противопостовляется гуманизм действия - подвига за дело общее и историческое. При этом личность относится не к абстрактному миру, а к определённой реальности, сущность которой состоит в духовном и социальном рабстве. Она противопоставляется миру в гордости своего знания и исключительности, но и в сознании того,что она представляет собой дух времени, предвещает своим делом дальнейшее историческое развитие:

(...) и Он явился с строгим взором
.....
И признан за вождя всеобщим приговором
И ваша жизнь сошлася в Нём.

(Последнее новоселье,I84Iг.стр.74)

Образ Вождя-Наполеона(Наполеон,I829г.,Наполеон(Дума),I830г., Эпитафия Наполеона,I830г.,Воздушный корабль,I840г.) иллюстрирует идею жертвы индивидуальной жизни или полного одиночества при служении общей необходимости:

И вы окрепли вновь в тени его державы
.....
Один-Он был везде, холодный, неизменный.

(Последнее новоселье, I84I,стр.74)

но и идею героизма человека в спокойном принятии своей ненужности и смерти. Подчинялось необходимости исторического момента,

отказываясь от вечности для "божественного мига" в действии, человек приобретает настоящую свободу и достоинство не только для себя, но и для других:

И мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могучества и славы
Которой вас он одевал

(цит.стих.стр.74)

В этом и заключается настоящий героизм, признанный поэтом как необходимый и органический компонент человеческой жизни.

Одной из ярких форм проявления этого героизма является и социальный протест, бунт против установленного порядка. Социальная реальность крепостнической России начала XIX-го века, картины бедствия и несчастья народа внушили Лермонтову идею о восстании, как об исторической необходимости. Мотивы декабризма (Памяти Одоевского, 1839 г.), Новгорода (Новгород, 1830г., Песнь барда, 1830 г., Приветствую тебя, воинственных славян, 1832 г., Последний сын вольности), крестьянского восстания (Вадим, 1832 г.), будущей революции (Предсказание, 1830 г.) развиваются по линии утверждения идеала свободы от "рабства и цепей"(Жалобы турка, 1829 г.).

При этом поэт отстаивает идею подвига - счастья, принадлежащего не только сильным личностям, но и обыкновенным людям. Считая, что в каждом человеке есть "искра геройства", он воспевает и героизм в простоте и совершенной преданности "счастию ближнего" (Странный человек) людей из народа.

В народе, в его песнях Лермонтов искал прежде всего героическое. В таком ключе развивается тема России-великана, формировался образ бунтовщика из народа или певца-гражданина

(Вадим, Последный сын вольности, Песнь барда, 1830 г.).

В воспевании дела народа или человека из народа поэт раскрывает глубокие земные истоки героизма, заключенные в любви к жизни и стране, в простоте (Бородино, 1837 г., Валерик, 1840, Родина, 1841 г., Максим-Максимыч, Герой нашего времени). По этой линии развивается в творчестве Лермонтова образ простого человека, внешне ничем не отличающегося от себе подобных, но выявляющего своё внутреннее величие в решающие моменты (солдатка в Вадиме, борцы Бородина). От этого только шаг к утверждению, что в обыкновенном явлении человеческого бытия таится искра героиства:

Взгляни: перед тобой играючи идёт
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

(Не верь себе, 1839, I, стр.36-37)

К человеческому действию - подвигу относится и поэтический труд. Начальный и конечный пункт его - это жизнь, необходимость для художника активно вторгаться в неё.

В стихотворении Журналист, читатель и писатель, 1840г. Лермонтов раскрывает два вида вдохновенного труда, характерных для него самого. Один из них состоит в создании мечты - идеала и раскрытии безграничных просторов красоты и совершенства:

Мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт

(I, стр.55)

Другой, "сердитой совестью" и "неудержимым гневом", подчиняет неумолимому обличению "болезнь века", "приличьем стянутый порок"

Нежный и безудержный мечтатель постоянно сопровождается строгим и смелым судьёй, трибуном и общественным деятелем.

Сама тенденция изолирования гения-мечтателя от обыкновенного, утверждение титанизма в одиночестве и страдании (К гению, 1829 г., Незабудка, 1830 г., Одиночество, 1830 г., К***, 1831 г., Светись, светись, далёкая звезда, 1830 г., Мой Демон, 1829 г.) выражает социальную направленность поэтического дела, его антимещанство:

Меня спасало вдохновенье
От мелочных сует
(Как в ночь звезды падучей пламень, 1832 г., стр.284)

Своим вдохновением-действием поэт противопоставляется инертной толпе, её рабскому повиновению привычке и "тяготению жизни". В бездействии мера истинности теряется, отличие зла и добра стирается (Дума, 1838 г.). Поэтому жизнь в пустоте и фальши ничтожна и порочна. Чистота и сила духа художника обязывают его к обличению мерзкости и ничтожности жизни, к созданию "чистых учений правды" (Пророк, 1841 г.), к постановке проклятых вопросов, от которых пробуждалось сознание людей:

Мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы
(Поэт, 1840, стр.34)

Обличая фальшь жизни блестящего светского общества, Лермонтов разработал образ Маскарада-жизни (Булевар, 1830 г., Маскарад, 1835-1836 гг., 1-ое января, 1840 г.). Это чувство маскарада жизни рождает у него "пророческую тоску", переведенную в "железный стих облитый горечью и злостью" (1-ое января).

Идея высокого общественного служения искусства делу

борьбы и мщения во многом созвучна с декабристской концепцией о назначении искусства и поэта, с пушкинским призывом: "глаголом жги сердца людей".В контексте нового лермонтовского понимания отношения между "я" и "они" эта идея немного усложняется.

Если в начале творческой деятельности поэта "я" и "они" противопоставлялись как две взаимноотрицающие категории - сильная личность и толпа-,то к I838-му году (Дума),"я" и "они" сливаются в "мы", "наше поколение", исторически определенное признаками "бесплодного познания", "бездействия" и "сомнения":

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властию-презренные рабы
(Дума,I,стр.32)

Здесь сказывается сознание поэта принадлежности к историческому периоду, который через "мы" противопоставляется другому, более действенному. Из этого сознания вытекает высмеивание замкнутости ложноромантического поэта в самом себе, состояния его "надмирности", как неощущения связи с сущностью жизни(Не верь себе,I839 г.),которая более ясно выражена в простом бытии. Перевес жизни над искусством, иначе говоря, общего над личным, это одна из основных лермонтовских идей, разноправных идее о долге художника посвятить себя реальности, которую он знает лучше всех (Пророк ,I84I г.). Сознание своего долга и ответственности перед отвергающими его людьми ведёт поэта к признанию общественной значимости личного элемента его поэзии при полном одиночестве среди людей (Три пальмы,I839 г.,Пророк),

но и при сближении его с человеком из народа, с крестьянской Россией. (Родина)

III. Поэтические структуры

Исследователи делят художественную деятельность Лермонтова на два периода: I) юношеский период (1828–1836 гг.) и 2) зрелый период (1837–1841 гг.), хотя признаются, что в юношеские годы поэт создал такие поэтические шедевры, как Нищий, 1830 г., Желание, 1831 г., Чаша жизни, 1831 г., Ангел, 1831 г., Стансы, 1831 г., Парус, 1832 г., Маскарад, 1835 г.

В отличие от Пушкина, который подходил к разным жанрам постепенно, в гармонической и ясной эволюции, Лермонтов одновременно испытывает своё перо и в лирике, и в драматургии, и в прозе, лихорадочно переходя от одного опыта к другому. Еще в 1832–1836 годы он пытается раскинуть шире свою творческую работу, опираясь, в основном, на пушкинские достижения в лирике, драматургии и прозе, как и на творчество других писателей, среди которых напоминаем Шиллера (Разбойники), Байрона (Лара, Корсар, Дон Жуан), Бальзака (Человеческая комедия). Он пробует разные формы и жанры: поэму (Литвинка, 1829 г., Исповедь, 1829 г., Азраил, 1831 г., Измаил-Бей, 1832 г., Хаджи-Абрек, 1833–1834 гг., Боярин Орша, 1835–1836 гг.), прозу (Вадим, 1833–1834 гг., Княгиня Лиговская, 1836 г.), драму (Испанцы, 1830 г., Люди и страсти, 1830 г., Странный человек, 1831 г., Маскарад, 1835 г., Два брата, 1836 г.). Это настоящая лаборатория, в которой, накоплением целого арсенала художественных средств, перекличкой старых форм

в новые, разработкой основных принципов построения героя, его психологической мотивировки, подготовляется зрелый роман Герой нашего времени, поэмы Мцыри и Демон.

В эти годы Лермонтов пробует и ряд лирических форм-стансы, мадригалы, эпитафы, сатиры, диалоги, песни, романсы, баллады, в пределах которых осуществляет несколько вариаций. В этих вариациях отражается работа поэта в области обновления старых ритмических, строфических и интонационных структур и внесения новых, смешения форм и жанров, установления новых принципов поэтического синтаксиса.

Двойственность структуры мышления и чувствительности поэта, его тяга к мечте - идеалу и к земле "гнезду разврата, безумства и печали", утверждение им великой силы мечты, но и великой правды реальности определяют движение его поэзии к особым ритмико-интонационным структурам, её жанровые особенности. Они же сказываются и в движении от единодержавия героя мечтателя и бунтаря первого периода к многоголосию и насомкнутости нравд множества героев, в развитии реалистических основ метода автора стихотворений II-го периода, поэм Сашка, I839 г., Сказка для детей, I84I г., и романа Герой нашего времени.

I. Лирика

Лермонтов принадлежит эпохе, которая должна была решить борьбу стиха с прозой, осуществить снижение поэтического стиля и высоких лирических жанров, создать новые поэтические формы, соответствующие новому движению мысли и чувства. Своим творчеством Пушкин решил эти вопросы вместе с писателями своего

поколения: П.А.Вяземским, Е.А.Баратынским, И.И.Козловым. После смерти Пушкина, Лермонтов и Гоголь, в новых условиях и каждый посвоему, продалжали работу Пушкина в направлении обновления русской литературы на основе принципов национальности, историзма и универсализма. В области лирики работа Лермонтова - великолепного гармонизатора и инструментатора[86] - является существенной.

Определительным для этой работы является идея поэта о перенесении центра тяжести с вопроса о подражательности искусства на вопрос об его эмоциональном воздействии. В силу этого понимания у него уменшается интерес к тем формальным проблемам (стиль, жанр), которые волновали поколение декабристов и возрастает внимание к усилению выразительной энергии стиха, к приданию поэзии эмоциально-личностного характера. При этом жанр становится, как и у Пушкина, неустойчивым, предельно свободным, а эмоциональные формы, поэтическое выражение приобретают необычайную силу и остроту.

Стремление к передаче процесса мысли и чувства в их динамике, к записи душевных бурь и мучительных поисков мысли мотивируют отказ Лермонтова от рассудочно-философского стиля Баратынского или Веневитинова, от пушкинской органической конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, и обращение его к мелодичности Жуковского, к поэтическому принцину полифонии.[87]

---

86 см. Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пб. 1922; Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Ленинград, 1924, того же автора; С.Н.Дурылин, Как работал Лермонтов, Москва, 1934.

87 см. Д.Секе, Музыкальность структуры стихотворения Лермонтова, „Studia slavica", tomus XIV, fasciculi 1-4, Budapest, 1968.

Сущность этого принципа состоит в реализации внутренней связи мотивов или сюжетных линий при ослаблении логической связи словесных и фразовых сочетаний,при сосредоточивании внимания на использовании и расположении заранее сложившихся экспрессивных формул,при введении эмфатической интонации и развитии длинных музыкальных периодов.Основное полифоническое лирическое движение обеспечено корреляцией и борьбой двух отношений поэта к миру:утверждения и отрицания.

Лермонтовский лиризм выражается непосредственно ,от первого лица или объективируется.Выражение лиризма от первого лица преобладает в первый период деятельности поэта,но оно сохраняется и во второй период.Оно превращает юношескую лирику в патетическую исповедь,создает лирическое "я",которое"на весь мир смотрит с точки зрения своей судьбы и судьбу свою делает мировой проблемой".[88]

Лиризм от первого лица организуется в формы,которые Л. Гальди. объединяет под названием "ьнутреннего монолога"[89]. Эти формы есть:монолог(Нет,я не Байрон,1832 г.,Русская мелодия,1829, Стансы,1830г.)обращение к лицу(послание),к любимой,к природе или к предметам(Не привлекай меня красой,1929 г.,Разлука,1830г., Благодарю,1831г.).В указанных формах выражается переживание в собственном смысле слова,а также более или менеее длительные и сложные психические состояния,которые служат поводом к размышлениям и философским обобщениям :1831-го июня 11 дня.

В зрелой лирике ,"я" перемещается в другие лица или в предметы,от имени которых говорится или о которых повествуется.В них сосредоточены глубокая авторская эмоциональность и предметная объективность:Узник,1837 г.,Сосед,1837 г.,Бородино ,1837 г.,Три

---

88 Б.Эйхенбаум,Лермонтов.Опыт историко-литературной оценки, Ленинград,1924,стр.61.

89 Л.Гальди,Александринский стих Лермонтова,"Studia slavica", tomus XIV ; fasciculi 1-4, Budapest, 1968.

пальмы, 1839г., Спор, 1841 г., Завещание, 1840 г.

Объективация лирического "я" ведет к лирическим повествовательным формам: Русалка, 1836г., Дары Терека, 1839г., Пленный рыцарь, 1840 г. Через нее завершаются первоначальные замыслы лирических поэм Мцыри и Демон и прозаические опыты молодости.

Как уже было сказано, у Лермонтова жанры весьма неустойчивы и свободны. Одно стихотворение может иметь одновременно признаки романса, медитации и элегии или элегии и сатиры. Поэтому, для рассмотрения лермонтовской лирики мы, вслед за Б. Эйхенбаумом, прибегаем в первую очередь, к ритмико-интонационным структурам, которые объединяют в себе разнообразные лирические формы и роды. Вообще лирика Лермонтова развивается по трем ритмико-интонационным структурам:

А. Напевной или романсно-песенной

Б. Декламационно-ораторской

В. Разговорной

А. Напевные или романсно-песенные структуры

К напевной структуре тяготеет лирика неясных душевных состояний, раздвоенности сознания и чувства, лирика любви и воспоминания. Напевная структура возникает в результате взаимодействия и единства разнообразных и сложных поэтических приемов, среди которых доминантой является установка на песенную интонацию, на музыкальность фраз и ритмики. Подбор слов и их соединение не происходит по принципу логически-вещественных связей понятий, а в соответствии с доминирующим музыкальным и эмоциональным настроением целого. Ритмическая и интонационная тенденция подчиняет себе не только семантику, но и синтаксис, наделяя их богатым смыслом, поэтическим подтекстом, великой силой суггестивности.

Напевной структурой отличаются романсы, песни, баллады, лирические повествования. Подход поэта к формам песни и баллады основывается на литературной и фольклорной традиции. В начале, Лермонтов заимствует из этих источников образы, мотивы, приемы, на основе которых позже строит свои формы, свою поэтику. Знакомство Лермонтова с романсно-песенной и балладной лирикой Жуковского, Пушкина, Байрона, Шиллера, как и знание напевного звучания русской народной песни, позволяет ему прибегать к разнообразным ритмическим опытам, создать, на основе инерции ритма, особую мелодику, которую Б. Эйхенбаум назвал "отраженной мелодикой".[9]

В первые годы своей деятельности поэт ясно отмечает установку на напевную интонацию такими заглавиями: Песня, 1829г., Романс, 1829г., Грузинская песня, 1829 г., Еврейская мелодия, 1830г. В романсе и песне ритмико-интонационные фразы и строфы сливаются в едином динамическом музыкальном движении. Это движение создается разными приемами: повторением строк или целых строф:

Благодарю!..Вчера мое признанье
И стих мой ты без смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю!

В другом краю ты некогда пленяла,
Твой чудный взор и острота речей
Останутся навек в души моей,
Но не хочу, чтобы ты мне сказала:
Благодарю!
(Благодарю, 1830 г.)

строением строфы из стихов разного размера:

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;

---

9. Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пб. 1922, стр. 95.

Случилось раз:
Из черных глаз
Алмаз любви,печали сын,
Вкатился:
Ах!ею старый армянин
Гордился!..

(Грузинская песня)

посторением начального стиха стихотворения в его конце:

Он спит последним сном давно,
Он спитпоследним сном,
Над ним бугор насыпан был,
Зеленый дерн кругом.
.....
Хотя певец земли родной
Не раз уж пел об нем,
Но песнь-все песнь;а жизнь-все жизнь!
Он спит последним сном:

(Могила бойца,1830 г.)

повторением одной рифмы в трех стихах каждой строфы:

Ты идешь на поле битвы,
Но услышь мои молитвы,
Вспомни обо мне.
Если друг тебя обманет,
Если сердце жить устанет,
И душа тебя увянет,
В дальней стороне
Вспомни обо мне.

(Ты идешь на поле битвы ,1832 г.)

Романсно -песенные стихотворения могут иметь:

I.контрастную композицию,состоящую в сопоставлении образов и

мотивов по принципу контраста, как например:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода, зноя и горя;
И вот наконец докатился до Черного моря.

У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;

(Дубовый листок, 1841г.)

2. компаративную композицию, основанную на сравнении или параллелизме:

I
Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим; /
II
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим.

(Волны и люди, 1831 г)

При компаративной композиции первая часть сравнения является основной, а вторая часть служит выяснением к ней. Иногда вторая часть опускается, включаясь в первую. Этим путем получаются лирические пейзажи или аллегории, или великие метафоры-символы: утес, парус, листок, тучи. Особым видом компаративной композиции является композиция на основе психологического параллелизма фольклорного типа (Песня, 1831 г.) и композиция по принципу контрапункта (Сон, 1841 г, Они любили друг друга, 1841 г.).

Используя материал романтической баллады и фольклора (тематику, изобразительные средства, мелодические приемы), Лермонтов создал новые формы сюжетного романса и балладной лирики. Это лиро-эпические формы, по мнению Эйхенбаума, в которых эпический элемент (повествование, описание) организуется по законам лирики. В балладной лирике картины и образы создаются на основе народных и библейско-

рыцарских легенд, иносказаний и мифов. Они воплощают своеобразную концепцию антропоморфизма, отраженного символически и аллегорически. Символизм балладных форм создается присутствием фантастических и условных образов (русалка, морская царевна, дева на скале, ангел), аллегорического сюжета, подходом к песенным мелодическим приемам, к отвлеченным напевам трехдольных размеров. Использование анапеста и амфибрахия вносит в балладную лирику музыкальную монотонию.[91] Плавность ритмического движения анапеста и амфибрахия, сочетаемая с плавностью интонационного движения, создает музыкальную структуру, не зависящую целиком ни от смысла слов, ни от синтаксиса. Параллелизм ритма и интонации, подчеркнутый диподийностью стиха и внутренними рифмами, подчиняет себе и синтаксис и смысл слов, как это случается в стихотворении Русалка:

I II
Русалка плыла/ по реке голубой
I II
Озаряема/ полной луной

Понижение и повышение интонации на определенных слогах и положенное время объединяют строки в нисходяще-восходящее движение, которое ослабевает логическую связь фраз. Подчинительные связи, которые обременили бы плавное течение музыкального потока, опускаются и сохраняется сцепление фраз и слов при помощи эмфатического "и":

И шумя и крутясь колебала река
Отраженные в ней облака;
И пела русалка -и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

(Русалка)

Сюжетный романс или лирическая новелла отказывается от условного и фантастического образа и строится на основе конкретного

91 Д.Г.Гинцбург, О русском стихосложении, Пг., 1915, стр. 132.

материла, о котором повествуется или который описывается. Композиция этой лирической формы отличается параллельным изображением движущегося во времени объективного мира и развития переживаний лирического "я":

Я жду. В недоумении
Напрасно бродит взор:
Кинжалом в нетерпении
Изрезал я ковер;
Я жду с тоской бесплодною
Мне грустно, тяжело...
Вот сыростью холодною
С востока понесло,
Краснеют за туманами
Седых вершин зубцы,
Выходят с караванами
Из города купцы...

(Свидание, 1841г.)

Ритмические и стихотворные опыты Лермонтова в области романсно-песенной и балладной лирики по линии Жуковского и Пушкина предвещают самые смелые стихотворные эксперименты символистов конца XIX-го века, выявляют в нем одного из самых музыкальных поэтов русской литературы. [92]

Б. Декламационно-ораторские структуры

Но декламационно-ораторской линии развивается у Лермонтова поэзия интеллектуального героизма, гражданского протеста и обличения и поэзия героического подвига. В юности поэта эта поэзия облеклась

---

92 См. об этом вопросе: Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха; В. Жирмунский, Композиция лирических стихотворений, Пб. 1921; И. Н. Розанов, Лермонтов-мастер стиха, Москва, 1941; Л. Гроссман, Стиховедческая школа Лермонтова, Лит. наслед. Москва, 1948, т. II.

в философский монолог-медитацию(Монолог,1829 г.,Ночь I,1830 г.,Ночь II, 1830),в послание(Жалобы турка,1829 г.,К другу,1829 г.)или в романтическую аллегорию(Мой демон,1829 г.,Гроза ,1830 г.,Челнок, 1830г.), в сатиру(Булевар,1830 г.,Пир Асмодея,1830 г.).В ней проблемы человека и общества,социального зла и его обличения поставлены в общем,психологическом плане без указания на их реальные источники.

Начиная с 1837 года ,а именно со стихотворения Смерть поэта , написанного по случаю смерти Пушкина,сатирические и обличительные тенденции поэта получают реальную опору в изображении реакционных сил николаевской России:

Прощай,немытая Россия
Страна рабов,страна господ.

(Прощай,немытая Россия,1841г.)

и светской бездушной жизни "маскарада".Душевные и умственные опыты поэта,реально-исторические вопросы общественной жизни и гражданского поведения становятся материалом зрелых форм гражданской поэзии,которые заменяют прямой лирический монолог или традиционную сатиру. Это ораторское повествование и дума:Умирающий гладиатор,1837 г., Смерть поэта,1837,Дума,1838 г.,Не верь себе,1838г.,1-ое января 1840 года,И скушно и грустно,1840 г.

Продолжая сатирическую поэзию в развитии мировой литературы, обличительные стихотворения Лермонтова не являются сатирами в традиционном смысле слова.Так как в них поэт выступает не только носителем негодования или отрицания,но и многочисленных человеческих чувств ,они нарушают жанровые признаки сатиры,приобретая признаки сатиры,медитации и элегии одновременно.

Для энергичного и напряженного развития своей мысли или своего чувства,поэт прибегает к емким и свободным композиционным приемам ,к сильным ритмическим движениям,к особым интонационным и сло-

весным структурам. Типичным композиционным приемом для декламацион-
но-ораторской лирики является динамическое развитие стихотворения по линии идеи, страсти, а не детализации одного лирического состояния. Придерживаясь идеи или эмоции, высказанной в лирическом зачине, поэт развивает стихотворение большими речевыми периодами, которые вмещают общие сентенции, афоризмы или распространенные метафоры. Это развитие не протекает плавно как в романсно-песенной и балладной лирике, а с урывками, с резкой интенсификацией тона, выдвигающей на первый план определенные стиховые формулы, самостоятельные в своем смысловом воздействии:

Вы жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славя палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда -все молчи!..
(Смерть поэта, 1837 г.)

Быстрая смена речевого тона совершается переходами от повествования к риторическим вопросам и восклицаниям, к патетическим обращениям и повторениям, к резким контрастным сопоставлениям:

Напрасно-жалкий раб, -он пал, как зверь лесной,
Бесчувственной толпы минутной забавой...
Прости, развратный Рим, -прости, о край родной...

Резкий переход от мотива к мотиву: смерть гладиатора и развратный Рим (Умирающий гладиатор), смерть поэта и светское общество (Смерть поэта), бездействие лермонтовского поколения и действие потомка, судьи и гражданина (Дума), определяет смешение эпической и ораторской речи, основанной на словах философского и общественно-политического содержания. На этом фоне напряженной экспрессивностью отличаются оценочные эпитеты:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;

Перед опасностью позорно-малодушны
И перед властию-презренные рабы .
(Дума)

Выразительный эффект получается тонкой игрой романтическими "поэтизмами" и "прозаизмами".Снижающие моменты в лексике связываются именно с эмоциональным нарастанием интонации,со все более крепнущими нотами осуждения.Они вместе определяют специфику лермонтовской иронии,злой и желчной:

Мечты поэзии,создания искусства -
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства-
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
(Дума)

Источник иронии Лермонтова находится в чувстве социального отчаяния,которое одновременно определено утверждением идеала и отрицанием реальности.Обличительная страсть,негодование и сарказм постоянно сочетаются с "пророческой тоской",сливающей в себе критикующее "я" и предмет критики в "мы":

И прах наш ,с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.
(Дума)

Прерывистое,неожиданное движение мысли и чувства от утверждения к отрицанию и обратно,нагромождение целого ряда поэтических "доказательств" и мыслей требуют неравномерного ритма,особой стиховой и строфической чтруктуры.В силу этой необходимости ,Лермонтов нарушает классическую схему ямбического и александринского стиха, создает жесткий и неровный стих,который он сам назвал"железным

стихом".Это нарушение происходит внесением в некоторые стихи пауз и ударений в самом начале,не в положенное,по законам александрийского стиха,место.Такие стихи отличаются среди остальных,классически построенных,своей энергией и носят на себе основную смысловую и эмоциональную нагрузку стихотворения:

Погиб поэт!-невольник чести-
Пал/оклеветанный молвой
(Смерть поэта)

О,как мне хо/чется смутить веселость их
(Первое января)

В Жалобах турка ритмически почти монотонные александрийские стихи превращаются в настоящие "железные стихи" повторением ударных наречий где и там в начале стихов

Там/рано жизнь тяжка бывает для людей,
Там/за утехами несется укоризна,
Там/стонет человек от рабства и цепей!..

Экспрессивность этих "языковых жестов" [93],как их называет Л.Гальди, подчеркнута и использованием мужских рифм:

Погиб поэт!- невольник чести-
Пал оклеветанный молвей,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой.
(Смерть поэта)

В.Разговорные структуры

Если в декламационно-ораторской лирике действительность воспринималась в аспектах,которые побуждают критическое отношение поэта

93| L.Galdi ,Contribitions à l'étude du vers Iambique de Lermontov, "Studia Slavica",tomus X,fasciculi 1-2,cmp.175.

с позиций гражданских и социальных идеалов,то в лирике,ориентируемой на разговорную интонацию,она проявляется в ее житейской простоте и бессознательном героизме.Подход поэта к "живой жизни" привлекает в его поле зрения образ человека из народа.

Еще в Соседе и Соседке этот образ принимает контур,сохраняя еще многое от лирического "я" автора.Внесение этого образа решалось здесь привлечением фольклорного песенного материала, или в пределах традиционной поэтической речи.По мере развития поэта,сближение лирического героя его прежней лирики с человеком,связанным с народной почвой,идет до полного их отождествления.Это отождествление поэта с человеком из народа обуславливает процесс,который Д.Е.Максимов определяет выражением" демократизация лирического "я"".[94]Процесс идет по линии освоения лирическим героем народного миропонимания или по линии распространения на героя из народа психологического и духовного комплекса,присущего лермонтовскому герою.Так рождается сложный образ нового героя,который сосредоточивает в себе черты интеллектуального героя лирики 30-ых годов и черты целостного, непосредственно связанного с обыденностью,героя из народа. Сущность характера такого героя,особенности реальности,которая его породила,раскрываются через изображение одного повествовательного момента :бородинское сражение (Бородино), 1837 г.)предсмертные слова бойца(Завещание,1840 г.),письмо о сражении(Валерик,1841 г.).

Элемент,организующий эпический материал в лирическую структуру-это конкретное чувство,вызываемое вполне конкретным положением:неверие в любовь девушки(Завещание),ощущение бессмыслия кровавых действий в сражении при Валерике(Валерик),ничтожность нынешнего поколения перед бойцами Бородина(Бородино).В основном,это чувство скорби с разными своими оттенками,окрашенное

---

94 Д.Е.Максимов,Поэзия Лермонтова,Москва- Ленинград,1964,стр.158.

мужеством,скепсисом или легкой иронией народного типа:

...Да что?Моей судьбой
Сказать по правду,очень
Никто не озабочен...

• (Завещание)

В обыденной жизни и в простом человеке Лермонтов видел высокую поэзию и правду.Эту правду и поэзию он перевел на язык,который отличается верностью прозаической действительности,простотой и естественностью.Он внес в поэзию прозаическую интонацию,ослабил ритмическое движение и этим вышел за жанровые пределы лирики.Ритмика и интонация этой поэзии напоминают о ритмической и интонационной свободе описательной прозы или репортажа:

...На шинели
Спиною к дереву,лежал
Их капитан.Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки;кровь его чуть-чуть
Сочилась.

(Валерик)

В стихотворениях Бородино,Завещание,Валерик поэзия не создается музыкальными приемами ,игрой звуков и ритмов. Она заключена в самой реальности,которая является ее предметом.Композиционные приемы спокойного повествования или поэтического диалога позволяют этой поэзии свободно проявить себя в своем скромном и чистом виде без явной примеси авторской оптики.Отсюда повышение зрительной выразительности,наличие движущейся предметной действительности,предметных образов.Это определяет и движение от многотемности и многочисленности эмоциональных мелодических

поворотов юношеской лирики к пластическому простому построению лирики последних лет. Подходом к проблематике народа и простого человека, стремлением к установлению "единства сознания простого человека и высокого интеллектуального героя-носителя критического сознания"[95] Лермонтов подготовил проблематику творчества Н.А. Некрасова и Л.Толстого, наметил возможности ее художественного решения.

2-. Эпика

А. Поэма

Чувствуя необходимость более широкого охвата материала действительности и повинуясь широкому движению своего духа, Лермонтов обратился к жанру поэмы еще в первые годы своей литературной деятельности. Завершением долголетней работы над поэмой являются поэмы Демон и Мцыри -вершины русской романтической поэмы. Эти поэмы, которые созрели переходом через многочисленные варианты, вобрали в себя все завоевания лирики, особенно лирики героического и философского содержания, с которой они связываются по линии тематики, героя и образной структуры. Их замысел связывается, в такой же значительной мере, с поэмой Байрона и Пушкина и по типу демонического героя и по технике построения лиро-эпической формы.

По типу героя и материала Демон и Мцыри относятся к философско-символической поэме.[96] Этот тип поэмы отличается стремлением уловить явления общественной и духовной жизни эпохи и воплотить их в форму наиболее обобщенную и символическую. В построе-

---

95 Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, стр.176.
96 И.Г.Неупокоева, Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века, Москва, 1971.

поворотов юношеской лирики к пластическому простому построению лирики последних лет. Подходом к проблематике народа и простого человека, стремлением к установлению "единства сознания простого человека и высокого интеллектуального героя-носителя критического сознания"[95] Лермонтов подготовил проблематику творчества Н.А. Некрасова и Л.Толстого, наметил возможности ее художественного решения.

2-. Эпика

А. Поэма

Чувствуя необходимость более широкого охвата материала действительности и повинуясь широкому движению своего духа, Лермонтов обратился к жанру поэмы еще в первые годы своей литературной деятельности. Завершением долголетней работы над поэмой являются поэмы Демон и Мцыри -вершины русской романтической поэмы. Эти поэмы, которые созрели переходом через многочисленные варианты, вобрали в себя все завоевания лирики, особенно лирики героического и философского содержания, с которой они связываются по линии тематики, героя и образной структуры. Их замысел связывается, в такой же значительной мере, с поэмой Байрона и Пушкина и по типу демонического героя и по технике построения лиро-эпической формы.

По типу героя и материала Демон и Мцыри относятся к философско-символической поэме.[96] Этот тип поэмы отличается стремлением уловить явления общественной и духовной жизни эпохи и воплотить их в форму наиболее обобщенную и символическую. В построе-

---

95 Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, стр.176.
96 И.Г.Неупокоева, Революционно-романтическая поэма первой половины XIX-го века, Москва, 1971.

ении образной системы этих поэм Лермонтов прибегает к традиционной символике (Демон-демон, ангел, рай, ад) или к преданиям и ленендам, к пантеистическим представлениям мира. Так, Демон строит свою повествовательную структуру на основе материала легенды о злом духе и о царице Тамаре. Эта кавказская легенда переводится в традиционные романтические образы. Поэма Мцыри связывается с грузинским преданием о монахе и с народным пантеистическим виденим мира.

Проблематика Мцыри и Демона-это трагическая неустроенность мира, нравственная необходимость восстания перед нею, несовместимость существующих общественных и моральных норм с высокой идеей человеческого счастия и свободы. Герои этих поэм выступают как герои подлинно трагические при общей их сущности: гордая независимость духа, высокие идеалы, романтическая ненависть к пошлости жизни в несвободе и рабской покорности судьбе, желание блаженства и земного счастья среди людей и природы, стремление прорваться познанием и любовью (Демон) или действием-подвигом (Мцыри) к иным формам жизни.

Демон воплощает героя-индивидуалиста, трагического и великого в своем одиночестве и гордой вражде с небом, своим неверием в соизмеримость высоких идеалов с миром, который он отрицает. Мцыри-герой, который страдает и бунтует против жизни в тюрьме-монастыре, который отрицает только зло несвободы во имя жизни в краю родном, среди природы.

Во всеотрицающем отношении Демона к великому (вселенной) и малому (миру людей) миру таится безнадежность его бунта, зло, которое он наносит Тамаре, через любовь которой он хочет избавиться от одиночества и скуки, восстановить гармонию с миром. В его положении между землей и небом, вне времени и пространства заключе-

на причина неизбежного внутреннего возмездия,выраженного ясно в конце поэмы:

...вновь остался он ,надменный,
Один,как прежде,во вселенной
Без упованья и любви!..

История любви Демона и Тамары -сюжет поэмы,но и призма,сквозь которую раскрываются духовные проблемы эпохи,проблемы общего движения истории и времени.Психологическое частное героев,их духовные искания принимают общечеловеческое,символическое звучание.Переход частного в общее и человеческого в общечеловеческое происходит в системе сложной,универсальной философско-символической и конкретно-предметной образности.В поэме даются картины необозримой вселенной,вечного движения миров во времени и пространстве и превосходные картины природы Грузии и жизни ее жителей.

В Мцыри титанические страсти и помыслы героической личности переведены на язык человеческих страданий,надежд и борений духа. На фоне мифотворческого видения мира все это приобретает символическую глубину и многомерность.

И в Демоне,и в Мцыри поэт сохраняет свою свободу по отношению к героям.Но при всей независимости их сюжетного бытия,Демон и Мцыри не оторваны целиком от личности поэта.В них чувствуется тревожная и настойчивая мысль,страстная жажда свободы и счастия самого поэта.Поэтому при всей их эпической структуре поэмы Демон и Мцыри глубоко лиричны.Лиризмом пронизывает их чувство мировой скорби и жажды бытия,как и чувство родства с величием и красотой природы.

Б.Проза

Первый роман Лермонтова Вадим ,1833-1834 гг,на тему о пугачевском восстании еще тесно связан с лирикой и юношескими

поэмами,которые оставили на него отпечаток стиховых приемов и поэтической метафоризации.Второй неоконченный роман Княгиня Лиговская,1836 г. резко порывает с "поэтической прозой" Вадима,направляясь к бытовому и психологическому роману.В этом романе впервые появляется образ Печорина и разрабатываются принципы реалистического изображения среды и осуществления реалистической точности пропорций.

В 1838 году,не окончив Княгиню Лиговскую,Лермонтов начинает писать цикл повестей,которые в 1841 году появляются под общим заглавием Герой нашего времени .С первого появления Героя Белинский оценил его как великое достижение русского романа по пути психологического и социального реализма,усовершенствования повествовательной техники.

В этом романа Лермонтов проявляет себя как зрелый,вполне оформленный прозаик.Его созревание происходило на фоне теоретических споров,вокруг повествовательной формы и жанра,которые велись на Западе и в России в 30-ые годы XIX-го века.Опыты А. де Мюссе(Исповедь сына века) , Ф.де Бальзака(ряд романов,входящих в Человеческую комедию) ; Пушкина (Повести Белкина,Евгений Онегин и Путешествие в Арзрум) и русских прозаиков-романтиков 30ых годов (А.Бестужев-Марлинский и В.Ф.Одоевский) помогли Лермонтову развернуть свой собственный замысел о судьбе современного ему поколения на основе новых средств изображения среды,отношения героя к ней,взаимопроникновения описательного и повествовательного момента.И гоголевский опыт "анатомирования"среды также входит составной частью в тот комплекс литературных явлений, который способствовал появлению Героя нашего времени.

Роман состоит из пяти новелл:Бэла,Максим Максимыч,Тамань , Княжна Мери,Фаталист,расположенных не по принципу последовательности событий,а по принципу параллелизма или контраста разных моментов фабулы.Циклизация новелл,нарушения единства пове-

ствователя и фабулы относят роман Лермонтова к свободному типу романа[97]. Дробная "новеллистическая" структура романа позволяет изображать не только разные похождения героя, сложное и противоречивое содержание его духовной жизни, но и ее специфический ритм и диалектику. Ломаная, отрывистая линия повествования отражает судьбу, исполненную всяческих метаний, бесцельных бросков в ту или иную сторону. Ее нервное течение воплощает судьбу человека, который стремится покорить своей воле случай или поставить свою жизнь в зависимость от случая.

Сцепление повестей и фрагментарность повествования дает автору возможность перейти от плоскостного представления героя к объемному его изображению. Объемность получается подходом к нему "изнутри" и "извне", на различных психологических уровнях и с разных точек зрения. Так, повествование и оценка героя идет от Максима Максимыча, простого и доброго человека, от автора, опытного наблюдателя и тонкого истолкователя человеческих жестов (извне) и от имени самого Печорина (изнутри).

Авторское "я" и Максим Максимыч расположены в одной плоскости по отношению к Печорину, которого изображают "чужим глазом" в Бэле и Максиме Максимыче. В Тамани и Фаталисте Герой раскрывается через действие и отношение к другим персонажам. Здесь он выступает одновременно наблюдателем, повествователем и действующим лицом. В Княжне Мери он исповедуется в дневниковых записях.

Всякая повесть-глава-строится на взаимодействии трех компонентов: 1. развитие основного сюжета-путешествие по Кавказу; 2. рассказ какого-то приключения героя; 3. размышления автора. Эти

---

97 См. В.Г. Белинский, Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. - В кн. В.Г. Белинский, Статьи и рецензии, Ленинград, 1940; Б. Эйхенбаум, Герой нашего времени. В кн. История русского романа, Москва-Ленинград, 1962; Д.Е. Тамарченко, Свободный роман Лермонтова. - В кн. Из истории русского классического романа, Москва-Ленинград, 1961.

три уровня развития сюжетной линии взаимопроникаются на фоне обрамляющего кадра записок путешествия и на более глубоком уровне смысла действий героя.

Пять новелл романа-это пять психологических экспериментов, через которые раскрывается действенная и беспокойная натура Печорина ,его склонность к рефлексии и его "странность". "Странность" относит лермонтовского героя к галерее персонажей,историческая роль которых известна не только в литературе,но и в культуре Европы первой половины XIX-го века.Это герои,страдающие "болезнью века" неутомимой тоской ,болезненным усилием без ясной цели.Сен-Пре Руссо,Вертер Гете,Рене Шатобриана,Адольф Констана предвещают не только стремление европейского романа к психологизму, но и новый тип мышления и чувствования ,основанный на раздвоенности сознания и неудовлетворенности.

"Странный" Печорин,как его аттестует Максим Максимыч и автор, закономерный итог и дальнейшее развитие поисков положительного героя в европейской и русской литературе.В цепи русских поисков напомним образ странного человека в очерке Батюшкова Прогулка по Москве(1811-1812 гг.),в повести-очерке Рылеева Чудак(1821 г.), в нравоописательном очерке В.Ф.Одоевского Странный человек(1822г.). Евгений Онегин Пушкина и Чацкий Грибоедова представляют собой более реалистическую ступень в обрисовке этого типа,в смысле показа его в сложности его связи с окружающим миром.Ближе всех к Печорину стоит Евгений Онегин со своей неудовлетворенностью,скукой и беспокойством,со своими душевными и духовными способностями. Но муки сомнения и постоянной рефлексии отличают Печорина от Онегина .Печорин принадлежит к более позднему периоду эволюции странного или лишнего человека в русской литературе,к периоду философского романтизма.

В Печорине Лермонтов изобразил трагедию индивидуального бездействия,непреднамеренного одиночества и невозможного общения

с людьми. Выдвигая явно отрицательные стороны печоринского индивидуализма, Лермонтов поэтизирует его мятежную волю и трезвую мысль. Они образуют вокруг него как бы высокое поле волевого и духовного напряжения, соприкосновение с которым рождает трагические следствия для других и для него самого: гибнет Бэла и Грушницкий, разрушена жизнь бедных контрабандистов, разбито сердце Мери и Веры.

Повесть Бэла имеет сложную сюжетно-жанровую структуру, при которой авантюрная новелла входит в путешествие и путешествие входит в новеллу как элемент, придающий ей характер ступенчатости. В композиции романа повесть о любви к дикарке становится параллелью к повести о Княжне Мери и о любви к Вере. Образ Печорина вырисовывается в Бэле Максимом Максимычем тонким и сложным подбором внешних деталей, которые получают здравую его оценку. Общая характеристика, которую Максим Максимыч дает Печорину: "Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен(...)" (IУ, стр. I4) является начальным пунктом следующего изображения различных положений и сторон его характера.

В Тамани намечены общие контуры психологии героя в отношении его к природе и к простым людям. В мире Тамани, населяемом бедными людьми - "скверное городишко" - Печорин является наблюдателем, чужим сознанием, которое остальные принимают за враждебное. Попытка героя войти в эту жизнь кончается катастрофой для других и входом в смертельную игру с судьбой для него самого. По этой линии Тамань, повесть о банальных происшествиях, является параллелью к Фаталисту.

Княжна Мери написана в форме дневника, через который герой представлен самоанализом. Глубинный психологический анализ становится основной манерой выявления закономерностей раздвоенной психики "странного человека", который "живет в полном смысле этого слова" и мыслит и осуждает живущего самого себя.

Двойственность натуры героя отражается в его желании войти в "действующий отряд"жизни,туда,где действуют по велению сердца,свободно(эпизод с Вэрой),и в его положении наблюдателя и разоблачителя фальши людей. и ситуаций.Игра с жизнью и с любовью(жизнь в водяном обществе,притворство в любви к Мери)предоставляют ему удовольствие раскрывть поверхностность некоторых персонажей(фразерство и несостоятельность романтической жестикуляции Грушницкого,-сцена у колодца,сцена перед балом в доме Печорина),но и заставляет его переступать границы дозволенного преступлением(убийство Грушницкого)и игрой чувствами людей.

Печорин -наблюдатель руководится идеей о том,что общественная жизнь(светская жизнь,на деле) -это театральная сцена.Само его актерство сознательно направлено на разоблачение актерства других.Печоринский взгляд на общественную жизнь отражается в физиологическом описании им водяного общества,в построении человеческих фигур эскизными линиями,которые фиксируют одну их приметную черту.Таким образом получается карикатурный фон социальной среды,на котором, крупным планом,выделяется Печорин,его двойник Вернер,Вера и Мери.

Душевный мир и поведение каждого из этих персонажей раскрывается одновременно как частное,индивидуальное,и как общее,социальное явление.Впечатление индивидуальности и типичности создается не детальным анализом душевных состояний,не разнообразием чувств и мыслей,а самим составом разговоров,философских и моральных рассуждений и размышлений автора дневника,физиологической точностью описания чувств,ощущений и внешности персонажа.

Стиль психологического описания дневника воспроизводит диалектику развития и сочетания идей и чувств.Их изображение становится двойственным:в каждом чувстве или в каждой идее открывается примесь других,не связанных непосредственно с ними.Это позволило Лермонтову

найдти новый метод изображения человеческой ,особенно женской, психслогии и парадоксального человеческого ума в диалектике и алогизме.

Фаталист-это новелла в новелле,которая замыкает круг проблематики целого романа темой судьбы и свободы человеческой воли испытать ее.Двоякое разрешение этого вопроса в плане судьбы Вулича и Печорина придает целому роману безграничную перспективность,определяет его открытый и свободный характер. В рамках этой открытой, свободной формы романа Лермонтов разрешил ряд вопросов,которые стояли в центре внимания русской беллетристики 30-х годов:открыл принципы художественного изображения персонажей и окружающей обстановки при сложном,нетрадиционном развитии сюжета в цикле повестей; нашел мотивировку для описаний,характеристики героев,отступлений,для ввода сказа и рассказчика;выработал повествовательные приемы,решил проблемы прозаического стиля.

Опираясь на опыт Пушкина-прозаика во всех этих вопросах, Лермонтов дал им свое решение,соответствующее задачам романа-исследования души человеческой. Он углубил метод психологизации в построении персонажей,значительно расширил и разнообразил круг используемых выразительных средств,прибегая к большей детализации, расчлененности и красочности описания(см.картины Грузии и горного пейзажа) ,к более личному тону повествования,предвосхитил сложные и трагические характеры романов Достоевского,полифоническую структуру русского романа второй половины XIX-го века.[98]

---

98 см.об этом вопросе:Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма,Ленинград,1971;Б.Эйхенбаум,Герой нашего времени.-В кн.История русского романа,Москва-Ленинград,1962,т.I.

найдти новый метод изображения человеческой ,особенно женской, психслогии и парадоксального человеческого ума в диалектике и аллогизме.

Фаталист-это новелла в новелле,которая замыкает круг проблематики целого романа темой судьбы и свободы человеческой воли испытать ее.Двоякое разрешение этого вопроса в плане судьбы Вулича и Печорина придает целому роману безграничную перспективность,определяет его открытый и свободный характер. В рамках этой открытой, свободной формы романа Лермонтов разрешил ряд вопросов,которые стояли в центре внимания русской беллетристики 30-х годов:открыл принципы художественного изображения персонажей и окружающей обстановки при сложном,нетрадиционном развитии сюжета в цикле повестей; нашел мотивировку для описаний,характеристики героев,отступлений,для ввода сказа и рассказчика;выработал повествовательные приемы,решил проблему прозаического стиля.

Опираясь на опыт Пушкина-прозаика во всех этих вопросах, Лермонтов дал им свое решение,соответствующее задачам романа-исследования души человеческой.Он углубил метод психологизации в построении персонажей,значительно расширил и разнообразил круг используемых выразительных средств,прибегая к большей детализации, расчлененности и красочности описания(см.картины Грузии и горного пейзажа) ,к более личному тону повествования,предвосхитил сложные и трагические характеры романов Достоевского,полифоническую структуру русского романа второй половины XIX-го века.[98]

---

98 см.об этом вопросе:Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма,Ленинград,1971;Б.Эйхенбаум,Герой нашего времени.-В кн.История русского романа,Москва-Ленинград,1962,т.I.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ

(I803-I875)

Поэзия Тютчева является представляющей для философского романтизма 30-ых годов в такой же мере как и поэзия Лермонтова, но широта охвата проблематики времени во всей ее сложности намного уже чем у последней. Кроме этого, аудитория Тютчева до XX-го века сводится к немногочисленной публике "избранных", в то время как произведения Лермонтова широко распространены, и печатно и в рукописи, еще при жизни поэта. Тютчева воспринимают, в начале, только духовно близкие ему художники: Е.Баратынский, А.Майков, П.А.Полонский, А.А. Фет, А.К.Толстой, И.С.Тургенев и Л.Толстой. Символическое движение конца XIX-го века и начала XX-го века восстановило тютчевскую поэзию в ее правах. С тех пор она стала и достоянием широкой публики. Объяснение заключается в том, что, перекликаясь с философской лирикой времени, поэзия Тютчева предсказала позднейшие, послеромантические формы индивидуалистического сознания, нашедшие свое выражение в поэзии А.Блока, О.Мандельштама, В.Брюсова, и у Чехова .

Тютчев родился в I803-ом году в старинной дворянской семье. I4-и лет, он перевел Послание Горация к Меценату, которое было опубликовано в Трудах "Общества любителей российской словесности" за I8I8 год. В том же году поступил в Московский Университет, который окончил в I82I -ом году. Через год он уезжает за границу на дипломатическую службу, где остается двадцать два года. В I844 году возвращается в Петербург, где получает новую службу и почетные звания. Умирает в I875-ом году в Царском Селе.

Настоящим поэтическим дебютом Тютчева является опубликование Пушкиным в своем "Современнике" за 1836 год двадцати четырех его стихотворений.По инициативе и под редакцией Ивана Сергеевича Тургенева,в 1854-ом году выходит первое собрание его стихотворений, сначала в виде особого приложения к журналу "Современнику",позднее самостоятельным изданием .Тургеневу принадлежит и первое критическое выступление о поэзии Тютчева.В 1859-ом году в"Современнике" великий романист публикует статью Несколько слов о стихотворениях Ф.И.Тютчева,которая относит Тютчева к первостепенным поэтическим талантам.Такую же высокую оценку дают ему поэты Н.А.Некрасов и А.А.Фет,романисты И.А.Гончаров и Ф.М.Достоевский,критики-демократы Чернышевский и Добролюбов.Если критики-демократы воспринимали поэзию Тютчева в плане ее общественно-нравственной проблематики,то Некрасов,Тургенев и Гончаров обращали внимание на ее символизм, раскрывая этим настоящий ключ ,в котором следует ее читать.В критическом осмыслении поэзии Тютчева значительным моментом является статья Владимира Соловьева Поэзия Ф.И.Тютчева 1895 года,которая выявляет философскую основу лирики Тютчева и ее связь с немецкой натурфилософией.Серия работ символистов о поэтической технике Тютчева и о их преемственной связи с ним по этой линии [99] отмечает значительный момент в восприятии поэта.С этого момента популярность поэта все растет и растет ,ему посвящаются все больше и больше монографических работ и этюдов ,из которых напоминаем работу Эйхенбаума Мелодика русского лирического стиха,1922 года .

Талант Тютчева был малопроизводителен.Да и он не особенно испересовался судьбой своих стихотворений,которые собира-

---

99см.по этому вопросу:К.Д.Бальмонт,Горные вершины,кн.I,Москва, 1904;А.Белый,Символизм,Москва,1910;стр.300;В.Брюсов,Далекие и близкие,Москва,1912.

рали и издавали его друзья.Он оставил лишь книгу стихов,которая счастливо оценена поэтом-современником,Фетом:

Но муза,правду соблюдая,
Глядит,-и на весах у ней
Вот эта книжка небольшая,
Томов премногих тяжелей.

Основной пафос этой"книжки-это чувство "вселенской жизни", единства и цельности мирового бытия .Под его знаком развиваются немногочисленные мотивы тютчевской поэзии:мировая жизнь,природа, любовь.

Единство мирового бытия воспринимается Тютчевым как динамическая,играющая изменчивость,как вечное обновление через противоборство полярных сил,внутренне связанных и дополняющих друг друга. Образом этого динамического целого становится образ идеальной сферы,полученной отражением одной в другой двух бесконечностей: света и тьмы.Через это единство в противоборстве понимается и образ человеческой индивидуальности,в котором принцип личности доведен"до какого-то болезненного неистовства", по признанию самого поэта.[100]

В духе шеллингианской натурфилософии,природа становится для Тютчева универсальным поэтическим образом,способным запечатлеть одновременно космический строй,историческую действительность и жизнь человеческой души.Так создается у Тютчева пластика мысли , которая выявляет философскую мысль с помощью символически прочувствованных явлений природы. Она пропитана тонким и "страстным" чувством природы:

Нет,моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах,мать-Земля.
(Полдень ,1827)

---

100 Ф.И.Тютчев,Письмо И.С.Аксакову,от 7/19 мая,1871 года ,Литературное наследство ,31-32,Москва,стр.763.

и сознанием поэта,что поэзия "должна иметь корни в земле",чтобы процветать.

"Пристрастие к земле"определяет кровную связь поэта с видимой красотой природы,которую он,как и Жуковский,считает лишь блестящим покровом,накинутым на "безымянную бездну",на древний хаос.Тютчев наслаждается красотой природы ,но это наслаждение не гедонистическое как у Батюшкова.Ощущение наслаждения у него связывается всегда с романтической "тягой к слиянию с мировым целым":[101]

Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..

(О чем ты воешь,ветр ночной?1835)

Пантеистическое ощущение природы определяет мажорный тон таких хрестоматийных стихотворений ,как Весенняя гроза,1828 г. Летний вечер,1828 г.,Полдень,1827 г.,Утро в горах,1829 г.,Декабрьское утро,1859г.Великий Пан для него еще жив и движение,вечный ропот неутомимы:

Лениво дышит полдень мглистый,
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

И всю природу ,как туман,
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.
(Полдень)

---

[101] Б.Бухштаб,Русские поэты ,Ленинград,1970,стр.43.

Тютчев выбирает из природы такие формы и состояния,которые говорят об ее текучести,об ее способности вечно обновляться.Так, он чаще всего изображает весну как символ заложенного в мире молодого начала:

Дух жизни,силы и свободы
Возносит,обвевает нас!..
И радость в душу пролилась,
Как отзыв торжества природы

(Весна,1821)

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул,пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит

(Весенняя гроза,1828,1854)

Осенняя пора с ее картиной увядания и смерти воспринимается также как"предчувствие сходящих бурь". Предрасположение к переходным состояниям сказывается и в выборе деталей природы , которые наделяются эмблематической метафоричностью.Движение красок, светотень,взрыв потока из неподвижной почвы дают оттенок произвольности в изображении мира ,говорят об уклоне Тютчева в импрессионистическую манеру .Излюбленные его мотивы-это сочетание воды и солнца в трепетном золоте,воды и лунного сияния, игра пятнами и вспышками оттенков золотого и голубого:

Как хорошо ты,о море ночное,-
Здесь лучезарно,там сизо-темно...
В лунном сиянии,словно живое,
Ходит,и дышит,и блещет оно...

(Как хорошо ты,о море ночное,1865)

Наслаждаясь золотым покровом мира, Тютчев чувствует в себе более сильно притяжение хаоса: "как очарован над бездной стою". Он не уносится в неопределенные дали призрачного и невыразимого, а прямо смотрит хаосу в глаза подобно тому как его современник Лермонтов не прячется от своего демона в заоблачных мирах мечты. "Самая ночная душа русской поэзии",-как называет Блок Тютчева, становится величайшим певцом хаоса и бесконечной бездны. Через стройный покров мира хаос рвется в "страшных песнях" ночного ветра, в "вещих стонах "моря ,в роковой человеческой страсти.

В томительные ночи обнаруживаются таинственные силы, рождается ощущение присутствия "двойной бездны", пронизанной огнем ,"зловещим блеском" демонического начала в природе:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
.....
О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
(О чем ты воешь ,1835)

Для Тютчева хаос "родимый" и "святой". К нему тесно примыкает ночная сторона человеческой психики, бессознательная подпочва его дневного бытия:

Но меркнет день-настала ночь;
Пришла-и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами-
Вот отчего нам ночь страшна!
(День и ночь, 1839)

Слияние с хаосом не только неизбежно ,но и желаемо.Погруженный в стихию индивидуализма,Тютчев постоянно силится ее подавить слиянием со вселенской волей.Этим он включается в антииндивидуалистическое движение,которое возникло в самих недрах романтизма и было теоретизировано Шеллингом в его работе Философские исследования о сущности человеческой личности 1809 года. Как и большинство представителей немецкого романтизма,особенно йенской школы,Тютчев осуждает самовластие человеческого "я", волю личности,которая является источником зла в мире:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природа,-
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда,как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет,что море,
И ропщет мыслящий тростник?

(Певучесть есть в морских волнах,1865)

В тютчевском образе "мыслящего тростника"нет ничего от избранной,сильной личности протестующего романтизма.Существование человека считается призрачным и скользящим по неуловимой грани "двойного бытия",дневного и ночного:

Все вместе-малые,большие,
Утратив прежний образ свой,
Все-безразличны,как стихия,-
Сольются с бездной роковой!..

О,нашей мысли обольщенье,
Ты,человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

(Смотри,как на речном просторе,1852)

Такое понимание человеческой личности не исходит из какого-то тютческого пессимизма.Оно вырастает на почве"революционной эры", исторического катастрофизма ,объявляемого европейскими революциями ,их духовным крахом и надвигающейся эпохой "безвременья" в России. В мировой истории как и в природе Тютчев открывает роковые силы хаоса и тьмы , которые нарушают гармонию бытия. Так рождается у него образ "бунтующего моря", "всеобщего катаклизма"и тема увядания духа:

Не плоть,а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И,свет обретши,ропщет и бунтует .
(Наш век ,1851)

Голос хаоса сильнее голоса человеческой мысли :

.....звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее:он нудит нас и просит...
.....
И мы плывем,пылающею бездной
Со всех сторон окружены.
(Как океан объемлет шар земной,1830)

и этот голос призывает к греховному,к болезненному и губительному.Психологическая разорванность становится главным состоянием хрупкой и призрачной в своей гордости человеческой личности.Не без основания ,Бухштаб устанавливает связь между Тютчевым и Достоевским в понимании кризисного положения человеческого сознания в середине XIX-го века.[1o2]

1o2 Б.Бухштаб, Там же,стр.49.

Ближе всего стоят эти два автора в трактовке темы любви.

Как и Достоевский,Тютчев раскрывает душевный хаос ,злое начало в любви.Он изображает любовь-страсть ,приносящую с собой душевные муки и гибель:

О,как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

(О,как убийственно мы любим,1851)

В поэзии Тютчева о любви,особенно в цикле ,посвященном "последней любви"его",Елене Александровне Денисьевой, развивается мотив"божественной стыдливости страданья" как отличительной особенности русской женщины:

И мир,цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен.

Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей...

(Сияет солнце.воды блещут,1852)

Трагическое совмещение „божественной стыдливости страдания" и гордости,предельной страсти и гибели превращают любовь в"поединок роковой",в котором человек побежден слепыми и безумными силами.В этом поединке все же он просветлен смиренением души и острым чувством сострадания к любимому существу.Особенно ясно проявляется это"христианское начало" русской души в образе женщины, беззаветно ,до самоуничтожения любящей:

Живую муку мне оставь по ней,-
.....

По ней,по ней,свой подвиг совершившей
Весь до конца в отчаянной борьбе,
.....
По ней,по ней,судьбы не одолевшей,
Но и себя не давшей победить,
По ней,по ней,так до конца умевшей
Страдать,молиться,верить и любить.

(Есть и в моем страдальческом застое,1865)

Понимание мира как единство в антагонизме,чуткость к не ясно оформленным и установившимся состояниям жизни мира и человеческой души,к моментам перехода и изменения требует поэтики гибкой и тонкой,лирической формы,способной следить за изгибами мысли и чувства.Такой формой будет малая форма или "жанр фрагмента".[103] Натурфилософский параллелизм и восприятие единства мира в противоборстве двух враждебных начал определяет строение фрагмента преимущественно на параллелизме и антагонизме.Эта конструкция замечается на уровне строфы или на уровне целого стихотворения,составленного из антитетических или параллельных строф(День и ночь,1839,Душа хотела б быть звездой,1836,Какое дикое ущелье,1835).

Стихотворение -фрагмент ,вместе с другими стихотворениями, близкими по материалу, образует цикл .Этот прием циклизации лирики становится характерным потом для символистов,особенно для Блока.У Тютчева,как и у символистов,циклизация основывается не только на теме,но и на ритмических и интонационных особенностях. Поэтика Фета отличается утонченностью ритмико-интонационных конструкций и эвфонической выразительностью.Тонкие и виртуозные

103 Ю.Тынянов,Пушкин и его современники ,Пушкин и Тютчев ,Москва, 1969.

эксперименты Тютчева в области инструментовки[105] (Конь морской, 1830, Сон на море, 1836, Ты, волна моя морская, 1852) перекликаются с однородными экспериментами Лермонтова в романсно-песенной мелодике (Русалка, 1836, Тамара, 1841).

В общей системе инструментовки большое значение приобретает у Тютчева рифма, которая реализуется в начальной, средней и конечной позиции стиха. Смысловая функция, особенно внутренней рифмы, преобладает над ее организующей ролью. Она исходит из тенденции строить философское стихотворение как единый символ. Отсюда сгущенная образность тютчевского стихотворения, афористичность словесного выражения мысли и чувства, которое очень часто организуется в двустишие или четверостишие (Последний катаклизм, Увы, что нашего незнанья, Умом Россию не понять, Природа-сфинкс):

Природа -сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.
(Природа-сфинкс, 1869)

Тютчев писал для себя и как будто случайно. Не без основания, он сказал, что всякая книга стихов не "доказывает ничего другого, кроме большего или меньшего таланта их сочинителя", не догадываясь, что книга его стихотворений становится вехой в становлении русской лирики, учебником поэзии для таких видных поэтов как В. Брюсов, А. Блок, А. Белый.

---

105 см. А. Белый, Символизм; Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пб. 1922; Л. Гинзбург, О лирике; К. Пигарев, Жизнь и творчество Тютчева, Москва, 1962.

ИДЕЙНАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ В 40-ЫЕ ГОДЫ

40-ые годы XIX-го века отличаются бурным ростом общественной и литературной жизни. Определяющей в этом бурном процессе становится "идея общества", которую Белинский выразил, может быть, ярче и страстнее всех своих современников: "есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира сердца, - мир исторического созерцания и общественной деятельности, - тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувство - подвигом(...)."[105] Это перенесение интересов с общих духовных вопросов на вопросы истории и общественной деятельности связывается, в первую очередь, с познанием жизни "в столкновении с народом"[106] и с действительной Россией.

Россия и народ - это два центральных вопроса культурной и литературной жизни времени. В их решении ведущую роль играет литература, которая становится двигателем философской, политической и общественной жизни эпохи через гениальные произведения Гоголя, через критические статьи Белинского, наконец, через два своих течения: славянофильство и западничество. При этом, она продолжает более старые положения, знакомые нам еще с первой четверти века из спора о "старом и новом слоге" и из споров декабристов о народности и национальности. Возвращение к старым вопросам исходит не только из культурных соображений, но и из необходимости решить конкретные вопросы раскрепощения крестьянства, эмансипации женщины, раскрытия законов развития России в прошлом и будущем, борьбы за реальную личность человека.

---

105 В.Г.Белинский, Поэзия А.Пушкина. Статья вторая. - В кн. Избранное, в двух томах, II, стр.219-220.

106 Ю.Манн, Философия и поэтика "натуральной школы". В кн. Проблемы типологии русского реализма, Москва, 1969, стр.261.

В обсуждении всех этих вопросов решающим становится осмысление соотношения "Россия и Запад", которое объединяет литераторов, философов и историков в два течения-славянофильство и западничество. Славянофильство резко противопоставляет Запад и Россию как две различные и враждебные реальности. Запад воспринимается как дух революции и реформации, непремлемый для России, жизнь которой основывается на "религиозном чувстве", на "чувстве государственного единства" и на "сознании народности". Так понимают Россию славянофилы Шевырев, Хомяков, К.Аксаков, которые, восхищаясь русскими обычаями, русским умом и языком, сводили народность к преданности вере и царю. Против такого понимания народности и специфики русской жизни выступили члены кружка западников, бывшие члены кружка Станкевича и Герцена: Н.Огарев, А.И. Герцен, Б.П.Боткин. В жизни кружка принимали активное участие В.Г. Белинский, И.С.Тургенев, И.Панаев, П.В.Анненков.

На первый план в их мировоззрении выдвигается вера в поступательное движение человечества, дающее широкий простор для индивидуальных усилий. В связи с этим, они видят на Западе более культурную формулу быта, которая позволяет личности проявлять себя свободнее в общественной и политической деятельности. Во имя этой свободы личности, они отвергают всякую традицию, "неоправданную разумом", объявляют себя "республиканцами" и "европейцами". Белинский, который был самым горячим проповедником новых начал, предостерегал от ошибочного их понимания: "пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское, но любить, уважать его, стремиться к нему потому только, что оно человеческое(...)!"[107]

---

107 В.Г.Белинский, Взгляд на русскую литературу 1846 года, Там же, II, стр.582.

В этом споре западники выступили с позиций широкой политической ,научной и философской информации.Они распространяли свои убеждения через многочисленные публикации и через журналы,которые получили широкую популярность благодаря публицистическому таланту и страсти к идее Белинского,Некрасова и Герцена. Через них ,основное значение в культурной и литературной жизни 40-ых годов получают журналы "Отечественные Записки" и"Современник"."Отечественные Записки"стали особенно активными с 1839-го года,когда Белинский взял на себя ведение критико-библиографического отдела.Белинский дал журналу демократическое направление и привлек к сотрудничеству А.И.Герцена,И.С.Тургенева ,Н.П.Огарева,Н.А.Некрасова,В.П.Боткина.Статьи Белинского,публицистика Герцена,художественные произведения,помещенные в журнале,выступают за просвещение,за всестороннее развитие России,Здели литературу действительности.Со страниц журнала читатели знакомятся с социальными и этическими проблемами,выдвинутыми утопическим социализмом Сен-Симона, Прудона,Фурье,с философскими работами Герцена Дилетантизм в науке (1842-1843)и Письма об изучении природы(1844-1846).Это "воспитание в науку",в истинно научно-философское познание .

С января 1847-го года органом западников становится журнал "Современник",который издавался Некрасовым и Панаевым.Белинский и Герцен перешли из"Отечественных Записок" в"Современник".Программной статьей журнала был Взгляд на русскую литературу 1846 года Белинского,в котором великий критик установил позиции редакции и сотрудников против славянофильства и либерал-западничества.Общественное направление деятельности западников усиливается.На страницах "Современника" нередко публикуются материалы,которые требуют "социалистического переустройства"общества.

В этом споре западники выступили с позиций широкой политической ,научной и философской информации.Они распространяли свои убеждения через многочисленные публикации и через журналы,которые получили широкую популярность благодаря публицистическому таланту и страсти к идее Белинского,Некрасова и Герцена. Через них ,основное значение в культурной и литературной жизни 40-ых годов получают журналы "Отечественные Записки" и"Современник"."Отечественные Записки"стали особенно активными с 1839-го года,когда Белинский взял на себя ведение критико-библиографического отдела.Белинский дал журналу демократическое направление и привлек к сотрудничеству А.И.Герцена,И.С.Тургенева ,Н.П.Огарева,Н.А.Некрасова,В.П.Боткина.Статьи Белинского,публицистика Герцена,художественные произведения,помещенные в журнале,выступают за просвещение,за всестороннее развитие России,Здесь литературу действительности.Со страниц журнала читатели знакомятся с социальными и этическими проблемами,выдвинутыми утопическим социализмом Сен-Симона, Прудона,Фурье,с философскими работами Герцена Дилетантизм в науке (1842-1843)и Письма об изучении природы(1844-1846).Это "воспитание в науку",в истинно научно-философское познание .

С января 1847-го года органом западников становится журнал "Современник",который издавался Некрасовым и Панаевым.Белинский и Герцен перешли из"Отечественных Записок" в"Современник".Программной статьей журнала была Взгляд на русскую литературу 1846 года Белинского,в котором великий критик установил позиции редакции и сотрудников против славянофильства и либерал-западничества.Общественное направление деятельности западников усиливается.На страницах "Современника" нередко публикуются материалы,которые требуют "социалистического переустройства"общества.

Как и "Отечественные Записки" в период 1839-1847 годов,"Современник"одобряет произведения,которые принадлежат реалистическому,так называемому "гоголевскому направлению" в литературе. На его страницах публикуются Кто виноват?,Сорока-воровка,Записки доктора Крупова Герцена,рассказы Тургенева,Обыкновенная история Гончарова,стихи Некрасова,Огарева,повесть Григоровича Антон-Горемыка.

В течение 1850 года пользуется успехом журнал "Москвитянин"(1841-1856),пока его главный редактор Погодин идет навстречу такому же реалистическому направлению в литературе.На страницах"Москвитянина" публикуются пьесы Островского,романы и повести Писемского,повести Григоровича.Тысячами читателей,упомянутые журналы способствовали демократизации литературы и воспитанию у широкой публики понимания реалистической литературы.Их страницы были свидетельницами не только роста числа писателей,сторонников реализма,но и становления теории этого направления. Горячие споры,которые велись между Белинским,Некрасовым или Панаевым,с одной стороны,и теми,которые отвергали "грязный реализм"во имя эстетизма,с другой стороны,все больше и больше уточняли в сознании читателей представление о новом реалистическом направлении,о его значении для развития литературы и общественного сознания.Так, в 1848-ом году Белинский мог по справедливости утверждать,что "критика сообразна с мнением и вкусом публики".[108]

Вкус все более и более широкой публики был связан с литературой,которая говорила о ее реальной жизни,о вопросах,характерных для разных ее слоев.Он был пробужден повестями и романом Гоголя ,особенно повестью Шинель и романом Мертвые души .Молодой Достоевский, определивший гоголевский дух своего поколения

108| В.Г.Белинский,Взгляд на русскую литературу 1847 года ,стр. 650.

знаменитым выражением:"мы все вышли из "Шинели" Гоголя",мог бы распространять его и на читающую публику,потому что,как замечает Белинский,литература"скорее способствовала возбуждению в обществе такого направления,нежели только отразила его".[109]

"Натуральная школа",как называет Белинский это направление, не является единственной тенденцией в литературе 40-ых годов, но стоит на первом ее плане.Последующие критики дали термину "натуральная школа"разные значения,но мы здесь принимаем его в понимании первого ее теоретика,Белинского,как начальный этап русского реализма,не лишенный натуралистических тенденций.

Признаки этой школы следующие:интерес к социальной проблематике,желание понять "пружины общественности",пути развития общественного организма различных слоев,утверждение самосознания "маленького человека",героя толпы и обличение паразитического мира "значительных лиц",кристаллизация жанра повести и ее теории,по направлению,указанному Гоголем.

Значительным проявлением единства целей и сознания общей художественной манеры у сторонников "натуральной школы" является сборник статей и очерков Физиология Петербурга,1845 года,вышедший под редакцией Н.А.Некрасова.Само заглавие и структура сборника указывают на путь создания "натурального",реалистического стиля синтезом физиологического,натуралистического и сентиментального стиля.[110] Он показывает еще ,что в практике натуральной школы проблема прозаических жанров,особенно повести,связывается с теоретическими проблемами художественного познания и художественного метода.Так,в две части сборника входят:статьи Белинского

---

109 Взгляд на русскую литературу 1847 года ,стр.665.

110 см.Б.В.Виноградов,Гоголь и натуральная школа.-В кн.Поэтика русской литературы,Москва,1976;Ю.Мани,Цит.работа;Б.С.Мейлах, Теоретическое обоснование жанра повести натуральной школы.-В кн. Русская повесть XIX-го века ,Ленинград,1973.

Петербург и Москва, Александринский театр ,Петербургская литература, Петербургские углы,Некрасова,Физиологические очерки Даля.

Обращение к повседневности,к изображению жизни и быта социальных низов обосновывалось у таких писателей как:И.С. Тургенев,В.А.Соллогуб,М.Е.Салтыков-Щедрин,Д.В.Григорович,молодой Достоевский,одновременно как идеологическая платформа и как новый эстетический идеал.Характерными для выражения этого эстетического идеала становятся прозаические формы,особенно физиологический очерк и реалистическая повесть.

Вбирая в себя стилистические особенности"физиологий " предшествующих периодов литературы[111],как например,физиологический портрет,лапидарность выражения, интерес к характерной детали, к биографичности,фрагментарность, тяготение к научному и публицистичному стилю,физиологический очерк 40-ых годов становится почвой утверждения реалистического направления и становления более сложных и объемных прозаических жанров:повесть,новелла, роман.

Русский физиологический очерк,видными представителями которого были Даль,Некрасов, молодой Герцен,изображал жизнь современного общества в подробностях быта и нравов.Следуя гоголевскому принципу изображения "голой натуры" анатомированием и неумолимым наблюдением ,физиологический очерк часто впадал в эмпиризм и поверхностное описание.

Ко второй половине 40-ых годов,даггеротипное воспроизведение действителььости более не удовлетворяет.Вырабатывается

---

111 См. В.В.Виноградов,Цит.работа ;Эволюция русского натурализма,Ленинград,1929;А.И.Цейтлин,Становление реализма в русской литературе .(Русский физиологический очерк),Москва, 1965;В.И.Кулешов,Натуральная школа в русской литературе XIX века,Москва,1965; Titus Moraru, Fiziologia literară, Cluj, 1972.

реалистическая повесть,которая сопровождает объективное изображение жизни выражением субъективности.Она включает в свою реалистическую образную систему физиологический очерк,с его бытовым, этнографическим и социологическим материалом,романтическую повесть с ее утонченными повествовательными приемами и публицистический стиль с его "субъективной"оценкой изображаемого.

Проблематика реалистической повести разнообразна.Ряд авторов обращает внимание на дворянско-усадебную и помещичье-чиновную среду.В рамках этой проблематики происходит сдвиг в понимании романтического литературного характера "лишнего человека". Стремясь к реалистической трактовке этих образов,Тургенев (Андрей Колосов,Гамлет Щигровского уезда),Салтыков-Щедрин(Противоречия),Панаев(Родственники) лишают их романтического ореола "героя" и сводят их к общей массе социального слоя,к которому они принадлежат.Из исключительной личности они преобразуются в типических представителей среды.Этот сдвиг в понимании "лишнего человека" подчеркивается приемами сатиры и разоблачения у Салтыкова-Щедрина и у В.А.Соллогуба (Большой свет,1840,сборник повестей и рассказов На сон грядущий ,1841-1843).

Другие представители "натуральной школы" обращаются к изображению жизни города,подчеркивая резкие контрасты "верхов" и "низов" по линии гоголевской Шинели .Тема городской жизни,особенно Петербурга,развивается в мотивах :"черный день","неподвижные идеи","подпольная жизнь","маленький человек".В развитии этих мотивов выделяется Ф.М.Достоевский с повестями о "бедных людях" Петербурга:Господин Прохарчин ,1846,Белые ночи,1848.

Наконец,завоеванием "натуральной школы"является введение в литературу крестьянской темы,не как этнографического элемента

и составляющей национального колорита,а как самостоятельной темы в ее социологическом осмыслении.По этой линии развивает крестьянскую тему Д.В.Григорович в своих повестях Деревня, 1846 г. и Антон-Горемыка ,1846 г.В них Григорович разоблачает крепостничество,верно и сочувственно изображая жизнь крепостного крестьянства.

Повесть достигает полного своего расцвета как самостоятельный жанр в произведениях Соллогуба,Тургенева или Григоровича.Одновременно, она служит этапом в развитии русского романа в том смысле,что на ее основе вырабатываются поэтические принципы крупного жанра и,что она иногда просто входит как сюжетный момент в композиционную структуру романа.Для второго ее положения характерно объединение нескольких повестей в цикл одним героем или общей проблематикой.На таком сюжетном сцеплении повестей основываются Приключения синей ассигнации, 1847г. Гребенки,Тарантас,1845г.Соллогуба;Записки охотника,И.С. Тургенева,1846г.К этому следует добавить прием включения одной или нескольких повестей в сюжетную ткань романа.Так поступает Герцен в своем романе Кто виноват?,1847г.,куда входят главы,тематически и стилистически обособленные: Биография их превосходительства ,Житье-бытье .Стилистическая разноплановость романа Герцена становится типичной для этого этапа взаимодействия жанров романа и повести.Единство такого романа, в котором ощутимы признаки повести,физиологического очерка, рассказа исходит не из единого ,целостного сюжета или из наличия главного героя,а из единого принципа раскрытия социальной обусловленности характера через совокупность общественных и природных факторов.

Свобода сюжетного построения, которая вырабатывается путем циклизации повестей и включения повести, наряду с очерком и рассказом, в повествовательную ткань романа, становится определяющей для самой специфики русского классического романа 50-ых и 60-ых годов. На ее основе роман второй половины XIX-го века развивается в большом многообразии форм и видов, от романа-эпопеи до романа-повести, подготовив другой этап соотношения жанров романа и повести, направленного от романа к повести конца XIX-го века Л.Андреева, А.П.Чехова.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ
(1809-1852)

В "диалогическом конфликте"[112] романтического максимализма и трезвой практичности, который отмечает 30-ые годы, Гоголь отличается стремлением зайти за эту антиномию и обнаружить действие механизма, управляющего ею: "Не более ли имеют теперь электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?"[113] Как и Едгар По (1809-1849), свидетель таких же изменений в мире, Гоголь противопоставляет антиинтеллектуализму романтиков особый рационализм, строгую логику бессмыслицы и гротеска. Не интересуясь особенно психологией человека, он обращает внимание на социальный процесс и на его следствия для человеческих отношений. Этот факт предполагает значительное приближение художника к своему предмету, выдвижение наблюдения и соображения на первый план, изменение инструмента писательской работы.

Провозглашая равноправие всего в искусстве, необходимость со-

---

112 Ю.Манн, Философия и поэтика "натуральной школы".-В кн. Проблемы типологии русского реализма, Москва, 1969, стр.261.

113 Н.В.Гоголь, Театральный разъезд после представления новой комедии .-В кн. О литературе. Москва. 1952. стр.237.

мирать в уме своем всего "прозаического существенного дрязга жизни"[114], Гоголь, на деле, высказывает принцип нового реалистического искусства. К этому принципу он добавляет положение о микроскопическом анализе мира и принцип типизации, который обосновывает в комментариях к Ревизору, в Авторской исповеди и в повести Портрет. В пониманки им процесса типизации на первое мевто выдвигается прием накапливания однородных подробностей и поднятия их до ранга типического путем интенсификации. Такой прием типизации служит выражению идеи, типичной для XIX-го века, о биологической борьбе за жизнь, как и выражению ужаса Гоголя перед вечной человеческой низостью, перед буржуазной жизнью как перед самым страшным проявлением слепого инстинкта, прикрепляющего человека к материи. При этом, центр тяжести в изображении действительности переносится с личности на среду, которая и становится целью изображения. Этот принцип становится общим для реалистического направления в литературе, основанного Гоголем. Для автора Мертвых душ специфичным, в общих рамках этого принципа, становится принцип недиффегенцированной стихийной массовости, которую он сам определяет выражением "личность публики". Судьба этой "личности" не определяется собственным поведением или личными качествами, а "несостоятельностью" среды и, в конечном счете, самой жизнью, носителем которой она становится.

Мечте романтиков о человеке, противостоящем дурной действительности, Гоголь нашел соответствие в действительности, которая в самой своей пошлости таит человеческое прекрасное. Этим он обогатил литературу и эстетику не только новым пониманием реалистического, но и особым осмыслением прекрасного, идеального и тра-

---

[114] Авторская исповедь, - В кн. Собрание сочинений в 7-и томах, Москва, 1967, т.6, стр.457.

гического, которые немыслимы вне обыкновенного и банального. Во имя открытия и защиты прекрасного и гуманного в человеке, русский писатель осуществляет уничтожающую сатиру на все грозящее человеческому и, вместе с тем, утверждает человеческое в ничтожестве и простоте. Сущность этого двоякого отношения и воспроизведения действительности он выразил в знаменитой формуле "смех сквозь слезы", которая является ключом к пониманию его творчества.

I. Юные годы. Вечера на хуторе близ Диканьки

Могучий талант Гоголя раскрывается не сразу ни ему самому, ни другим. В Нежинской гимназии, где учится в период 1821-1828 годов, он отличается тем, что ставит себе ряд вопросов о будущей общественной деятельности, выявляет свою склонность к литературе в стихах в духе В.А. Жуковского и в романтической пьесе Ганц Кюхельгартен, исполняет с талантом роли в комедиях, поставленных учениками гимназии. Переписка с матерью и с друзьями свидетельствует о раннем критическом развитии его ума, которое побудило неудовлетворенность к окружающим и стремление к самоопределению. Возмущаясь необходимостью "пресмыкаться" между "существователями" Нежина, Гоголь-гимназист мечтает о своем "прекрасном деле" во имя пользы государства. С этой идеей, после окончания гимназии в 1828-ом году, он едет в Петербург, где поступает на службу в департамент юстиции, о которой имеет самые высокие представления. Но скоро рад оставить "ничтожную службу", которая окунула его в заботы чисто материального характера.

Украина, ее быт, ее духовная жизнь занимают Гоголя-чиновника и помогают ему преодолеть скуку и пустоту петербургской жизни. Живые впечатления, которые оставила в его душе жизнь в детстве и отрочестве, составляют зерно его будущего творчества.

Отец-Василий Афанасьевич, как истинный украинец, юморист и бытописатель Малороссии, передал сыну неподражаемый природный юмор и любовь к родной земле и ее быту. Художественная простота и быто-

вой реализм украинских пьес,на постановке которых,на сценах кибинского и полтавского театров,он присутствовал в качестве зрителя, были для будущего писателя полезным художественным уроком. Таким же уроком бытового реализма является для Гоголя и творчество укрзинского прозаика В.Т.Нарежного (I780-I825),его роман Российский Жилблаз,I8I4,и повести Бурсак,I824г. ,Два Ивана,I825 г.

Украинские народные песни,в свою очередь,вошли в душу Гоголя вместе с воздействием на него всей массы произведений народного искусства(поверий,сказок,легенд) и исторических преданий.

Наконец,светлая,роскошная природа родного края превращается в образец непостижимой гармонии,вечно желанной красоты.

Все это становится источником вдохновения для первого произведения Гоголя Вечера на хуторе близ Диканьки I83I-I833 гг.Великая сила воспоминания сублимизирует впечатления детства и юности и организует их в образы,окрашенные светлой мечтательностью,легким комизмом ,всеми красками молодого,богатого воображени.В заколдованный круг мечты привлекаются и быт,и люди,и природа,и легенды,и история Украины. Живо чувствуя свою принадлежность к далекой от него жизни родины,Гоголь отождествляет себя с духом народа, с его мышлением в образах многочисленных повествователей Вечеров.

Сборник состоит из восьми повестей:Сорочинская ярмарка, Вечер накануне Ивана Купала ,Майская ночь ,или утопленница, Пропавшая грамота,Ночь перед Рождеством,Страшная месть,Иван Федорович Шпонька и его тетушка,Заколдованное место.Эти повести объединены в цикл не единством повествователя,а общей атмосферой и авторской идеей о том,что сила мечты освобождает человека от "коры земности", от грубой действительности.Такая же идея пронизывает и статьи этого периода,которые вошли потом в сборник Арабески I835 года: Взгляд на составление Малороссии ,I832г. и Малороссийские песни, I833 г.Для самого Гоголя она становится жизненной правдой ,когда

в 1834-ом году, после неудачной попытки стать профессором по общей истории при Петербургском Университете, он оставляет кафедру и решает целиком посвятить себя писательскому труду. Так начинается для него "творческая мука"[115], по словам А. Блока, трагические поиски своего места в мире и назначения своего труда.

Обращаясь к украинским легендам и сказкам как к готовому материалу, Гоголь не только утверждает коллективное начало, понимаемое как духовное единсвто народа, но он имеет уже возможность пользоваться и свободным типом композиции, открытым Пушкиным в Повестях Белкина 1830 года. Свободное сцепление разрозненных частей сборника позволяет автору выразить и свое субъективное начало. С одной стороны, как представитель фольклорного мышления, он непосредственно проникает в неоткрытые до него области малороссийского народного творчества, в вольную поэзию лесов, полей и степей Украины, где каждое дерево помечено воспоминанием (Страшная месть) и каждое место является легендой (Заколдованное место, Майская ночь). С другой стороны, автор как носитель индивидуального писательского "я", открывает в самом сердце сказочного и легендарного зерно страшного мира, которое говорит, что мечта это всего только мечта, вечно недостижимая и желанная.

Реальное и чудесное сливаются в мире Вечеров. Они не разделяются четкой границей, ибо все рисуется через героев и рассказчиков, мыслительные процессы и жизнь которых протекает в самой живой фантастике, но и в самой "земной" реальности. Они сосуществуют и взаимопроникаются как две истины, равносильные и необходимые.

Неисчерпаемым источником чудесного для героев и для рассказчиков является природа. Достаточно им произнести слово Днепр, степь или лес, чтобы непременно попасть в легенду или волшебство. Переход от реального к чудесному происходит, в этом случае, повторными уда-

---

116 А. Блок, Дитя Гоголя. - В кн. Собрание сочинений в 8-и томах, Москва-Ленинград, 1962, т. У, стр. 376.

ками в реальность,выбором и повторением особых ее подробностей. От локальной атмосферы чудесное проникает,по мере развития действия, жизнь и речь героев.Летний день(Сорочинская ярмарка),Днепр(Страшная месть),майская ночь(Майская ночь) так необычайно красивы,что своими громадными,величественными линиями внушают беспокойство и открывают путь к чудесному.Красота природы и человека порождает у Гоголя второй мир,то ужасающий и злобный (мир ведьм,черта,колдунов),то светлый и чарующий(мир русалок и дорых фей).

Движение сюжета в Вечерах создается именно конфликтом темного, фантастического мира с реальностью,с мечтой человека о красоте ,любви и чести. Темный мир,населяемый злыми существами,всегда стремится внести в реальность несчастье,несогласие,тьму(кража луны и звезд ведьмой и чертом ,красная свитка на ярмарке,отец Катерины-колдун,изменивший своей стране и своему отцовскому долгу). Но встреча человека с миром зла и тьмы,пока,происходит не столько под знаком ужаса,сколько под знаком иронии.В книге постоянно присутствует дуализм мышления нормального человека,который в своей рациональной жизни позволяет себе временное развлечение в воображенном ,чудесном мире.Возвращаясь из этого мира, человек не сохраняет эмоционального напряжения,ужаса перед видимым им миром,а сразу включается в привычный мир обыденной жизни.

В построении персонажей у автора Вечеров намечаются два приема. Персонажи,которые воплощают красоту,силу,молодость,добро, представляются в скульптурных,неиндивидуализированных образах,как что-то завершенное,не нуждающееся в конкретизации. Они напоминают народные образы Василисы Прекрасной,Ивана-царевича,красавицы и молодца.Портрет Параски в Сорочинской ярмарке,например,создан по принципу типизации, свойственному народной сказке:"(...)на возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком,с черными бровями,ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами ,с беспечно улыбавшимися розовыми губками,с

повязанными на голове красными и синими лентами,которые вместе с длинными косами и пучком полевых цветов,богатою короною покоились на ее очаровательной головке".[116] Существа чудесного ,злого мира более индивидуализированы в своем физическом и душевном разнообразии.В их изображении преобладает причудливый гротеск или комизм,построенные на основе сцепления самых обыкновенных,видимых,но разложенных деталей реальности.В этом смысле,можно указать на портрет черта из повести Ночь перед Рождеством:"Спереди совершенно немец:узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все,что ни попадалось,мордочка оканчивалась ,как и у наших свиней,кругленьким пятачком, ноги были так тонки,что если бы такие имел яресовский голова,то он переломал бы их при первом козачке.Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире,потому что у него висел хвост, такой острый и длинный,как теперешние мундирные фальды;только разве по козлиной бороде под мордой ,по небольшим рожкам,торчавшим на голове,и что весь был не белее трубочиста,можно было догадаться,что то не немец и не губернский стряпчий,а просто черт, которому последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей".(стр.31).

Построение образа черта накоплением обыденных подробностей и ассоциацией с банальными понятиями сельской,украинской жизни:голова,стряпчий,трубочист,свинья,служит не только индивидуализации его,но и выражению идеи Гоголя о зле-середине. По его мнению зло таится в простом,человеческом.Оно не существует в чистом виде, а в постоянном соприкосновении с добром,определяя этим диалектику жизни.Воплощением этой диалектики можно считать тело русалки (Майская ночь),которое в своей прозрачности несет темное пятно принадлежности к земному.Черная точка на светлом теле-это

---

116 Сорочинская ярмарка.-В кн. Повести,Москва-Ленинград,1951,стр.8. В дальнейшем,цитаты из повестей даются по этому изданию.

повязанными на голове красными и синими лентами,которые вместе с длинными косами и пучком полевых цветов,богатой короной по-
116
коились на ее очаровательной головке".

Существа чудесного ,злого мира более индивидуализированы в своем физическом и душевном разнообразии.В их изображении преобладает причудливый гротеск или комизм,построенные на основе сцепления самых обыкновенных,видимых,но разрозненных деталей реальности.В этом смысле,можно указать на портрет черта из повести Ночь перед Рождеством:"Спереди совершенно немец:узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все,что ни попадалось,мордочка оканчивалась ,как и у наших свиней,кругленьким пятачком, ноги были так тонки,что если бы такие имел яресовский голова,то он переломал бы их при первом козачке.Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире,потому что у него висел хвост, такой острый и длинный,как теперешние мундирные фальды;только разве по козлиной бороде под мордой ,по небольшим рожкам,торчавшим на голове,и что весь был не белее трубочиста,можно было догадаться,что то не немец и не губернский стряпчий,а просто черт, которому последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей".(стр.31).

Построение образа черта накоплением обыденных подробностей и ассоциацией с банальными понятиями сельской,украинской жизни:голова,стряпчий,трубочист,свинья,служит не только индивидуализации его,но и выражению идеи Гоголя о зле-середине. По его мнению зло таится в простом,человеческом.Оно не существует в чистом виде, а в постоянном соприкосновении с добром,определяя этим диалектику жизни.Воплощением этой диалектики можно считать тело русалки (Майская ночь),которое в своей прозрачности несет темное пятно принадлежности к земному.Черная точка на светлом теле-это

II/ Сорочинская ярмарка.-В кн. Повести,Москва-Ленинград,1951,стр.8. В дальнейшем,цитаты из повестей даются по этому изданию.

сосуществова..ие двух начал в человеке:духа и плоти-инстинкта.

В Вечерах мы имеем дело в первой ступенью художественной реализации этой идеи,пр..лечением условной образности народного творчества и романтической литературы.Дальнейшее развитие этого процесса идет к перемещению зла из чудного мира черта,колдунов и ведьм в обыденность,к созданию фантастики банальности и пустоты.

Уже в украинских повестях в голосе автора начинают звучать ноты,которые противостоят веселости и беззаботности персонажей. Таково авторское отступление в Сорочинской ярмарке: "скучно оставленному! тяжело и грустно становится сердцу и нечем помочь ему" (стр.31).Оно делает двойственным мировосприятие ,воплощенное в книге,расширяет перспективу реального и чудного.В самой действительности,которой любуется автор,чувствуются уже отзвуки мира безумия и бессмыслицы в движении неодушевленных предметов(красная свитка на ярмарке-Сорочинская ярмарка),в автоматизме движений бесчувственных тел старух,в онемении некоторых персонажей.Странное,настоящее фантастическое пока ощущается только автором:" Но еще страннее,еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек ,на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы,толкавшихся между новым,смеющимся,живым человеком"(стр.31).

В повести Иван Федорович Шпонька и его тетушка авторская точка зрения переходит из отступлений в самый прием построения действия.Отказываясь от чудесного,на различных взаимоотношений которого с реальностью строились все остальные повести сборника, Гоголь пользуется здесь лишь некоторыми сдвигами в плане реальности.Накопление незначительных сдвигов в плане быта приводит к гоголевской фантастике банальности.Беспокойство и состояние напряжения порождаются неподвижностью жизни тетушки и Шпоньки,чрезвычайной банальностью их жестов и интересов.Смещение в фанта-

стическое происходит через описание кошмара Поньки,который строится по принципу повторяемости и перечисления:он видит одну жену, вторую,третью,с лицом гусынь,жену в кармане,в шляпе;тетка представляется ему колокольней ,а он сам колоколом.

Со всеми кажущимися отличиями от последующего творчества, Вечера предлагают многие его основные мотивы и принципы: мотив темноты в мире,соответствующий мотиву тумана и сплетни(Петербургские повести,Мертвые души);мотив зла как самого обыденного явления,продолжающийся в образе аккуратного и симпатичного Чичикова; мотив мертвых душ,ставший пружиной сюжета романа Мертвые души ; принцип сведения жизни к механическому движению путем оживления предметов и овеществления существ;принцип построения персонажей и установления их взаимоотношения не посредством определенного конфликта,а посредством связывания их волнами,идущими от автора к ним и обратно;принцип построения образа мира соотношением реального и фантастического;наконец,принцип циклизации в построении произведения.

II.Миргород.Поэзия и фантастика быта

В 1835 году появился второй гоголевский сборник,Миргород,с подзаголовком Повести,служащие продолжением "Вечеров на хуторе близ Диканьки".Указывая на связь двух сборников,автор не имел в виду того факта,что предметом вдохновения в новой книге оставалась та же родная Украина.Он имел в виду более глубокие причины.Миргород продолжает и углубляет вышеуказанные мотивы и принципы на новом материале,который позволяет автору более ясно выразить свое двоякое отношение к миру:восхищение моральной и духовной красотой человека ,но и обличение его ничтожности и земности.

Сложность проблематики и ,особенно,двусмысленность авторского отношения и действий героев заставили исследователей дать этому

сборнику с[illegible] разнообразные и противоречивые истолкования.

Четыре повести сборника:Старосветские помещики,Тарас Бульба (I-ая часть),Вий,Повесть о том,как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем(II-ая часть) объединены общей авторской идеей о том,что идеал,будь то красота и героизм действия(Тарас Бульба),чувства(Старосветские помещики) или разума(Вий),в своей исторической реализации непременно встречается и взаимопроникается с пошлостью.При этом,по замечанию Венгерова и Гуковского,Гоголь отвергает "не человека,а данную реализацию его общественного бытия".[117] Это и объясняет тот факт,что выставляя серую пустоту, смертельную неподвижность жизни миргородцев,у которых "ни одно желание не перелетает за частокол"(Старосветские помещики,стр.197) автор любуется их человеческой красотой,заложенной в прошлом или в низменном настоящем.

Синтезом этих двух отношений является первая повесть цикла Старосветские помещики.В ней,с одной стороны,вскрывается возвышенная сущность простой "как голубицы" любви Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича,с другой стороны,рассказывается повесть о любви на фоне тупой и животной жизни персонажей,их спячки и обжорства.Связано с этим ,повествование ведется в двух тональностях и в двух манерах организации жизненного материала.В первой части оно разбивается на фоне самых банальных фактов.Нагромождение вещей,повторение сцен кушанья и отдыха строят неподвижное время и пространство.Эта неподвижность подчеркивает власть бессмысленной привычки над людьми,которая превращает их в автоматы.Все это представляется не как процесс личной жизни стариков,текущей по их воле и согласно с их личными наклонностями и чувствами,а как общий процесс человеческой жизни,целиком порабощающий человека.Ею руководит не логика,а "самый маловажный случай"(стр.209).

---

117 Г.А.Гуковский,Реализм Гоголя,Москва-Ленинград,1959,стр.75.

Вторая часть повести начинается с изменения тона повествования. Спокойный тон повествования в первой части заменяется тревожным, патетическим тоном,который раскрывает смысл описанной буколической жизни стариков: "Добрые старички!Но повествование мое приближается к весьма печальному событию ,изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка.Событие это покажется тем более разительным,что произошло от самого маловажного случая"(стр.209).

Через изменение тональности повествования странное вливается свободно в реалистическую топографию Миргорода.История про кошку и ее кавалеров заменяет неподвижность идиллии стариков гибельностью драматического действия.Как это обыкновенно бывает у Гоголя,нелепая случайность-исчезновение и потом появление кошки- становится причинной связью смерти двух стариков.

" Беспорядок природы ",открытый Гоголем в глухом,сказочно заросшем саду,раскинувшемся прямо за амбарами идиллической усадьбы стариков,обнажает запутанность и ненормальность всего строя вещей. В этом контексте,смерть оказывается странной и ненормальной,как странна и ненормальна была жизнь в спячке и обжорстве.Но над жизнью и смертью поднимается человеческое чувство,которое одно оправдывает их и дает им смысл.

Если возвышенное и ничтожное были даны слитно в Старосветских помещиках,они даны раздельно,в их чистом виде в Повести о том,как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем и в Тарасе Бульбе.

Повесть развивает мотив поразительного события,происшедшего от "самого маловажного случая".Следствия этого случая тем более странны,что они не выделяются из ряда обыденных происшествий.Здесь странное явно входит в быт,в вещи,в поведение людей,в их способ мыслить и говорить. Повесть раскрывает застойность миргородского мира развитием мнимого конфликта между мнимо противоположными характерами:Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.Мнимость движения и кри-

Вторая часть повести начинается с изменения тона повествования.

Спокойный тон повествования в первой части заменяется тревожным, патетическим тоном,который раскрывает смысл описанной буколической жизни стариков: "Добрые старички!Но повествование мое приближается к весьма печальному событию ,изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка.Событие это покажется тем более разительным,что произошло от самого маловажного случая"(стр.209).

Через изменение тональности повествования странное вливается свободно в реалистическую топографию Миргорода.История про кошку и ее кавалеров заменяет неподвижность идиллии стариков гибельностью драматического действия.Как это обыкновенно бывает у Гоголя,нелепая случайность-исчезновение и потом появление кошки- становится причинной связью смерти двух стариков.

" Беспорядок природы ",открытый Гоголем в глухом,сказочно заросшем саду,раскинувшемся прямо за амбарами идиллической усадьбы стариков,обнажает запутанность и ненормальность всего строя вещей. В этом контексте,смерть оказывается странной и ненормальной,как странна и ненормальна была жизнь в спячке и обжорстве.Но над жизнью и смертью поднимается человеческое чувство,которое одно оправдывает их и дает им смысл.

Если возвышенное и ничтожное были даны слитно в Старосветских помещиках,они даны раздельно,в их чистом виде в Повести о том,как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем и в Тарасе Бульбе.

Повесть развивает мотив поразительного события,происшедшего от "самого маловажного случая".Следствия этого случая тем более странны,что они не выделяются из ряда обыденных происшествий.Здесь странное явно входит в быт,в вещи,в поведение людей,в их способ мыслить и говорить. Повесть раскрывает застойность миргородского мира развитием мнимого конфликта между мнимо противоположными характерами:Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.Мнимость движения и кри-

фликтя подчеркивается выбором имен,сходных и несходных.Эта мимость распространяется на портреты героев,которые реализуются ироническим приемом поддельной хвалы.Мнимое несходство,т.е. индивидуальность обнаруживается в их наружности,но переход к моральным оценкам,комически вставлен в самые неожиданные моменты,повествования ,отрицает личное,индивидуальное,утверждаемое в форме лица и тела,в манере говорить,в принадлежащих им предметах.Моральные оценки ,введенные как мнимо логические выводы к физическому портрету,относят обоих героев к такой же сущности,раскрывают их тождество на фоне скучной жизни.

Помечая в обоих героях повести отсутствие всяких переломов или эволюции,Ю.Тынянов определил их выражением "характеры-маски".[118] Действительно,делая вид,что всесторонне представляет сложность своих героев и их ситуаций,Гоголь варьирует одну и ту же сущность:пустоту человеческого существования.

Основное движение повести составляют комические усилия Ивана Ивановича отстоять свою дворянскую честь ,пострадавшую от того,что лучший приятель назвал его"гусаком".Эти усилия определяют событийный план Повести:ночное нападение на гусиный хлев Ивана Никифоровича,обращение в суд,сопровождаемое стараниями жителей города примирить двух приятелей,разорение Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.Все указанные события вращаются вокруг слова "гусак",которое становится толчком и для второй части повести,когда смешная ссора переходит в смертельную вражду.Момент перехода или "катастрофы" наступает именно тогда, когда все ожидают успеха в деле примирения двух героев.

Наступление момента "катастрофы" отмечается у Гоголя не только крутым поворотом в плане событий,но и изменением тона

118/ см.Ю.Тынянов,Достоевский и Гоголь .К теории пародии,Пб.1921.

повествования и расстояния между автором и предметом изображения.

После второго произношения слова "гусак", насмешливый и иронический тон повествования заменяется задумчивым и печальным тоном. При этом автор намного удаляется от миргородского мира. Если в первой части расстояние автор-переключения героев сводилось к нулю, то во второй части автор поднимается на высоту созерцания, откуда произносит свою мысль о жизни: "Скучно на этом свете, господа!" (стр.410). С позиции нулевого расстояния от рассказанных событий автор рассказывает от имени жителя Миргорода, гордившегося своим городом и своими знакомыми. Установление расстояния между автором и материалом обнаруживает бессмыслицу всех действий и слов персонажей.

Бессмыслица создается отдельными, комическими фазами действия, но прежде всего, она реализуется на уровне авторского слова и речи персонажей. Основные приемы ее реализации-это комические алогизмы и смысловая игра, основанная на несоответствии грамматического и смыслового движения речи. Обыкновенно, в строго построенной грамматической конструкции соотносятся реальности, несоотносимые в порядке причинности, условности или сравнения: "Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде" (стр.368) или "Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением" (там же).

К технике создания комического и выявления бессмыслицы относится и построение диалога персонажей недоуменными переспросами, повторностью реплик типа:

"Почивали ли вы сегодня, Иван Никифорович?"

"Почивал?

"Так вы теперь встали?"

"Я теперь встал(...)".

"Скажите, пожалуйста, на что это ружье, что выставлено выветривать вместе с платьем?"

"Скажите,пожалуйста,Иван Никифорович,я все насчет ружья,что вы будете с ним делать?ведь оно вам не нужно."

"Когда не хотите подарить,так,пожалуй,поменяемся."

Реплики такого типа подчеркивают логическую неподвижность спора, бессодержательность желания Ивана Ивановича и отказа Ивана Никифоровича .В разных формулах Иван Иванович варьирует свое первоначальное предложение обмены ружья на свинью,а Иван Никифорович только повторяет свой отказ отдать вещь,которая ему не нужна. У обоих отсутствует серьезная мотивировка действия.Причина ссоры состоит в беспричинности ее поводов.В пустоте миргородской жизни желание Ивана Ивановича заполучить ружье вызывает движение,которое вырастает в вихрь "недоразумений".Этот вихрь недоразумений становится основой развития сюжета повести ни на чем.

Неподвижности и бессодержательности жизни двух Иванов как будто противопоставляется жизнь бывших жителей Украины,героически защищавших свою национальную независимость.На прошлое Украины Гоголь смотрит как на золотое время украинцев,когда жизнь,товарищество ,свобода сливались в великом подвиге.Этому времени посвящается героическая повесть-эпопея Тарас Бульба .

Тарас Бульба утверждает жизненный идеал народа,который в своих эпических песнях и легендах прославлял героический подвиг ,как настоящий смысл жизни.Тарас Бульба и его сын Остап представляют собой мужество,неподвижное в своих законах,сверхчеловеческое в своем величии.Оно рождается и воспитывается в Сечи-историческом и легендарном месте-,недоступном для посторонних.Замкнутость и чистота этого очага мужества(сюда имеют доступ только мужчины)охраняется строгим соблюдением законов товарищества,коллективности.Переступая через этот замкнутый круг и подчиняясь непонятным силам женской красоты,Андрей,

младший сын Тараса Бульбы ,приходит к позорному поступку и к смерти.Измена родной стране и "козацкой чести" управляется падшими,хаотическими силами,которые аннигилируют в нем волю и разум. О гибельной природе любви и красоты говорит и последняя повесть цикла Вий ,герой которой гибнет трагически ,защищаясь от заколдованного круга женской красоты.И мужество Андрея,и разум Хомы Брута ,героя Вия, тускнеют перед силой красоты зла.По Гоголю, красота тем и губительна,что,раскрывая перед чувствами человека невиданные чары:"Он видел,как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал,как голубые колокольчики,наклоняя свои головки, звенели"(Вий,стр.37),ставит его перед сонмом чудовищ,над которыми возвышается всевидящее,железное лицо инстинкта.

Соблюдая правду,что"Ух дело известное,и по писанию известно, что глас народа,глас божий"(Тарас Бульба,стр.247),Гоголь разработал проблематику Тараса Бульбы и Вия через мировосприятие народа.Он учился у народного героического эпоса,у легенд и лирических песен организации широкого эпического движения(см. описание жизни Запорожской Сечи,сцены битвы ,убийства отцом своего сына-изменника, сцену казни Бульбы и Остапа ,умирающих за "святую" Украину),яркой окраске повествования мужественной,лирико-патетической интонацией.Этим путем Гоголь осуществил,на словесном и интонационном уровне,синтез обыденного и героического,возводя обыденное в ранг величественного.

Как и в цикле Вечеров ,и в Миргороде замечается гоголевская манера развивать смысловой значение текста преимущественно на основе сложности тональности,выраженной в структуре повествовательной речи автора.Тарас Бульба иллюстрирует случай,когда события и тональность подчиняются единому смысловому значению.Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем указывает на прием ,который станет основным для Гоголя в создании последу-

младший сын Тараса Бульбы ,приходит к позорному поступку и к смерти.Измена родной стране и "козацкой чести" управляется надличными,хаотическими силами,которые аннигилируют в нем волю и разум. О гибельной природе любви и красоты говорит и последняя повесть цикла Вий ,герой которой гибнет трагически ,защищаясь от заколдованного круга женской красоты.И мужество Андрея,и разум Хомы Брута ,героя Вия, тускнеют перед силой красоты зла.По Гоголю, красота тем и губительна,что,раскрывая перед чувствами человека невиданные чары:"Он видел,как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал,как голубые колокольчики,наклоняя свои головки, звенели"(Вий,стр.37),ставит его перед сонмом чудовищ,над которыми возвышается всевидящее,железное лицо инстинкта.

Соблюдая правду,что"Их дело известное,и по писанию известно, что глас народа,глас божий"(Тарас Бульба,стр.247),Гоголь разработал проблематику Тараса Бульбы и Вия через мировосприятие народа.Он учился у народного героического эпоса,у легенд и лирических песен организации широкого эпического движения(см. описание жизни Запорожской Сечи,сцены битвы ,убийства отцом своего сына-изменника, сцену казни Бульбы и Остапа ,умирающих за "святую" Украину),яркой окраске повествования мужественной,лирико-патетической интонацией.Этим путем Гоголь осуществил,на словесном и интонационном уровне,синтез обыденного и героического,возводя обыденное в ранг величественного.

Как и в цикле Вечеров ,и в Миргороде замечается гоголевская манера развивать смысловой значение текста преимущественно на основе сложности тональности,выраженной в структуре повествовательной речи автора.Тарас Бульба иллюстрирует случай,когда события и тональность подчиняются единому смысловому значению.Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем указывает на прием ,который станет основным для Гоголя в создании последу-

ющих произведений:несоответствие смыслового значения событий и смыслового значения интонации .

III.Петербургские повести

Параллельно с работой над повестями Миргорода Гоголь ясно очертил контуры своей будущей творческой деятельности.1833-1834-ые годы особенно плодотворны для него.В этот период он пишет Повести Портрет(1833),Нос(1833-1834),Невский проспект(1833-1834),Записки сумасшедшего(1834),которые позже,вместе с повестями Коляска и Шинель составят сборник Петербургские повести 1842 года.В 1835 году начинается работа над Ревизором и Мертвыми душами.

Принцип циклизации повестей занимает Гоголя ,пока он не создает собственной формы романа. В Петербургских повестях этот принцип проявляется не только в единстве идеи,как в Вечерах и Миргороде ,но и в общности изображаемого.Общность изображаемого осуществляется подходом к теме Петербурга как средоточия зла и всеобщего безумия.Образ Петербурга становится для этого цикла исходным и заключительным моментом его смыслового и образного развития.

Северная столица России является для Гоголя не Петра творением и не гордостью страны,а символическим местом,где соблазн денег и чина отчуждает человека от его человеческой сущности.Раздробленность,предельное измельчание жизни(наличие целой вереницы званий,чинов,состояний) лишает человека своей цельности.Потеряв свою независимость,он целиком сливается с архитектурой,воздухом, светом этого центра цивилизации,становится носителем такой действительности,которая не укладывается ни в какие человеческие представления о рациональном и должном.Постоянное состояние человека определяется мучительным вопросом,который ставил себе и Хома Брут: "Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?"(стр.337).

Вопрос имеет в виду не проявление вторичного мира ,как это случилось в предыдущих повестях,а реальность ,которая доказывает свою несостоятельность.В несостоятельной реальности категории причинности и закономерности растворяются в случайности,во "мгле", где люди ничего не видят ясно,блуждают в одиночестве и кажутся друг другу чужими:"Словом ,как бы приехал в трактир огромный дилижанс,в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу ,закрывшись и вошел в общую залу потому только,что не было другого места". [119]

Гоголевская "общая зала"-это чужое пространство литературы абсурда ,где одиночество человека является тем более трагичным,чем банальней оказывается его жизнь и чем сильней проявляется его желание счастья.Пространство неприюта,рабства,зависимости от предметов мира-это императорский Петербург,который "весь расточился по кусочкам,разделился,разложился(...)[120] на множество департаментов и коллегий,лавочек и магазинов.Колоссальная социальная и психическая подавленность,которая идет от этого каменного чудовища,дышащего обманом и ложным блеском,стирает индивидуальные отличия между людьми,делает из них покорную,немыслящую толпу.Одновременно с Эдгаром По,Гоголь изображает признаки разложения всяких прочных законов,логических отношений, воцарения хаоса и бессмыслия,словом,признаки глубокого кризиса в моральной и душевной жизни человека. "(...)какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла,без толку смешал вместе"[121]-так резюмирует русский писатель картину современного ему мира.

Отсутствие единства мира,его существование в множестве разных кусков ,смешанных вместе без смысла, вызывает у Гоголя потребность в более сложных приемах изображения мира и человека.Среди этих приемов первостепенное значение приобрета-

---

119 Н.В.Гоголь,Петербургские записки ,т.6,стр.191.
120 там же,стр.190.
121 Невский проспект, стр. 426

ет гротескное и фантастическое изображение самой видимой реальности,тонущей в ничтожестве и автоматизме,выдвижение на первый план значущей детали и приложение иронии.

Открытие Гоголем несостоятельности жизни ,ирреальности ее самых реальных форм приводит его к двоякому осмыслению действительности-мелочи:к комическому и трагическому.Через комическое и трагическое раскрывается не только бессмыслие жизни,но и присутствие гуманного и высокого в самой презренной бытовщине.Носителем этой сложной и противоречивой реальности становится человек ,которому постоянно угрожает безумие. Метафора безумия становится организующим элементом поэтической ткани Петербургских повестей. Она вырастает из социальной сущности города и строится на основе самых банальных бытовых фактов.Их накопление в громадном количестве увеличивает ощущение странности реальности и готовит разрыв связи человека с ней в безумии.

На фоне общего безумия трагедия человека принимает фантастические размеры,хотя она имеет свои видимые причины в самых банальных фактах.Такой представляется нам трагедия всех героев Петербургских повестей.Механизм ее возникновения из банальности был проанализирован русскими исследователями С.А.Венгеровым и Г.А.Гуковским[122], которые настаивали на социальном и психологическом аспекте вопроса. Румынский исследователь Лучиан Райку, который посвящает вопросу о фантистике банальности у Гоголя целую книгу ,[123] рассматривает вопрос изнутри творчества и гоголевской творческой психологии. Все указанные подходы к гоголевскому фантастическому указывают на сложность его значения:как атрибута самой изображаемой действительности,как гоголевского миропонимания и как эстетической логики построения персонажа и сюжета гоголевской повести.

I22 С.А.Венгеров,Писатель-гражданин.-В кн. Собрание сочинений ; т.II,С.Пб.,1913;Г.А.Гуковский,Реализм Гоголя,Москва-Ленинград, 1959.

I23 Lucian Raicu,Gogol sau fantasticul banalităţii ,Buc.1974

Именно эти значения фантастического мы имеем в виду при анализе Петербургских повестей.

Первая повесть цикла Невский проспект является своеобразным "введением"ко всему циклу.Через приключения художника Пискарева и поручика Пирогова,которые составляют две сюжетные линии повести, развивается мотив обмана ,слепой и обманчивой жизни.В мире обмана человек становится игрушкой фантастических сущностей,обособившихся от него и властвующих над ним.Это сила денег и чина,которая у Гоголя выступает как нечто персонифицированное,самоуправляющее.Она становится тем более враждебной и тем более чуждой,чем сильнее ускользает от разума и чувства героя.Безумное вращение неведомых сущностей ,которых "нельзя взять в руки", втягивает в себя самые интимные сферы человеческой жизни ,лишают человека возможности определить самого себя:"Может быть,я сам не знаю,кто я таков"- восклицает герой Записок сумасшедшего,и вместе с ним художник Пискарев,титулярный советник Акакий Акакиевич,художник Чартков. Их обращение к логике естественных требований в человеческой любви и уважении красоты и достоинства ведет к смерти или к безумию. Это своего рода ,форма протеста гоголевского героя, момент возврата человека к своей истинной сущности.

Протест гоголевского героя против угнетающей его среды, против обесчеловечивающей силы денег и чина выражается открыто или в скрытой полемике с ними .Условности названия:камер-юнкер, генерал,генеральская дочь ,майор,титулярный советник,значительное лицо, он противопоставляет свое право на самоопределение:"О чего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?" (Записки сумасшедшего,стр.497).

Процесс перехода героя от "нормального состояния" послушного автомата к открытию самого себя в протесте:"Нет,больше не имею сил терпеть.Боже!что они делают со мною!" становится пружиной большинства повестей петербургского цикла:Записок сумасшед -

жего.Шинели,Портрета.

Этот процесс представляется изнутри в повести Записки сумасшедшего. Повесть организована в эпистолярной форме,которая,как показывает М.Бахтин[124],позволяет автору,в скрытой форме,показать постоянную полемику героя с угнетающей средой.Источник полемики-это идея Поприщина о том,что "король есть,да только он где-нибудь находится в неизвестности" (стр.492).Эта идея смутно дает себя знать в начале повести,когда Поприщин думает как"титулярный советник", и ясно выявляется ему в безумии.Путь от начального вопроса:"От чего я титулярный советник(...)?" до утверждения:"В Испании есть король(...)Этот король я"(стр.493) с внешней стороны воспринимается как путь к безумию,а с внутренней-как мучительный процесс выявления человеческого в человеке.В самой интенсивной точке этого процесса голос героя отождествляется с голосом автора, выражая при этом вполне сознательный,глубоко трагический протест: "Они не внемлют,не видят,не слушают меня(...).Спасите меня!возьмите меня!"(стр.498).Переход от голоса героя к общему голосу автора и героя раскрывает основной смысл повести.Раскрытие этого смысла подготовлено вводом авторского голоса в невероятный эпизод с двумя собаками.Бессмысленная переписка двух собак-это тонкая проекция положения и психического состояния героя .Детали, сопровождающие чиновничью жизнь Поприщина и любовную историю собак,на фоне гротескного отношения реального и ирреального,становятся психологически емкими,приобретают иронический и социальный смысл.

Проблематика и техника сюжетной композиции повести Записки сумасшедшего продолжаются в другой повести о чиновнике ,в повести Шинель.Здесь немотивированное уничтожение "маленького человека" абстрактными,колоссальными социальными силами дается как будто извне,голосом свидетеля этой трагедии.Бедная фабула вращается в узком,ограниченном круге дум,чувств,желаний Акакия

I24 М.Бахтин,Вопросы поэтики Достоевкоого,Москва,I963.

Акакиевича Башмачкина,титулярного советника в одном из многочисленных петербургских департаментов.Техника изображения гегоя и его жизни в департаменте и дома состоит в накоплении большого числа банальных происшествий,жестов,предметов,которые вместе приобретают силу уничтожения и сведения героя к нулю.

Простая фабула повести основывается на анекдоте о чиновнике. Скромный титулярный советник,смысл жизни которого состоит в переписывании бумаг,всю жизнь терпевший насмешки и неуважение людей,умирает от страха в такой же неизвестности и незначительности,в какой прожил всю свою банальную жизнь.После смерти ,в виде призрака,он наказывает генералов кражей шинелей,исчезая только тогда,когда устрашить "значительного лица",которое устрашило его при жизни.

Сложная сюжетная структура повести создает движение в довольно статичной фабуле.Это движение основывается на изменении интонации повествования и голоса ,от которого идет повествование. В композиционной структуре Шинели выделяются две части,в [illegible]

Первая часть описывает ничтожную жизнь петербургского чиновника от имени повествователя,принадлежащего к миру Акакия Акакиевича.Повествование имеет форму сказа,который слагается из живых представлений и речевых эмоций чиновника-повествователя.Внешне комический его ход не служит,как это иногда преполагается ,обличению ничтожества героя,а подчеркивает медленный,незаметный процесс обесчеловечивания человека.

Как и Поприщин,Акакий Акакиевич -"вечный титулярный советник", и это простое название предопределяет его социальную и человеческую судьбу ,которая резюмируется в выражении "нуль","муха". С титулом советника связана целая масса бытовых подробностей,которые показывают "как много в человеке бесчеловечья,как много скрыто в свирепой грубости ,в утонченной ,образованной светскости "(стр. 502).

Синтезом бесчеловечья предстаВляется образ "значительного лица". Этот образ сводится к немногочисленным механическим жестам,которые напоминают жесты механической куклы-автомата.Он рождает страх именно подражанием человеческому движению."Величие " значительного лица противопоставляется незначительность уменьшенной фигуры чиновника,погруженного в бытовщину.Их встреча не является встречей человека с человеком ,а виновника с судьей.Отсюда рождается катастрофа.Смерть чиновника,у которого украли давно желаемую шинель, наступает не как сильная ,потрясающая перемена в сюжете ,а как нечто не выходящее из ряда обыденного.Смысл этой смерти расрывается на уровне авторской речи,во второй части повести,которая рассказывает анекдот о пропавшей шинели.

Невероятный эпизод о призраке,блуждающем по Петербургу в поисках своей шинели,естественно включается в сюжетную ткань,постоянно подчеркивающую невероятность банального и реального.Живой Акакий Акакиевич ,как маска вечного вопроса:"зачем вы меня обижаете?", заменяется маской призрака,рыцаря правды.Ища украденную у него шинель ,герой-призрак ищет украденное у него человеческое достоинство.Символика "шинели",вокруг которой сосредоточиваются радости и печали чиновника, выясняется в эпизоде снятия генеральской шинели с плеч "значительного лица".Жест призрака отождествляется жесту снятия маски величия и значительности.

Фантастические события второй части воспринимаются в субъективной сфере авторской речи,которая прямо выражает сатирическое отношение к социальным явлениям,порождающим нечеловеческие отношения.Эмоциональное усиливание тона повествования является выражением точки зрения автора, горячо защищающего человека и его право на уважение со стороны другого человека.Авторская точка зре-

ния скрывается и за иллюзией сказа первой части.

Определение авторской перспективы в повести Шинель сопровождается повышением роли индивидуальных повествовательных планов отдельных героев. Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов [125] указывают на усиление субъективности и личного слова героя у Гоголя. Этим увеличивается число планов повествования и устанавливается многоголосие. Наличие нескольких повествующих голосов в повести объясняет подход к нескольким художественным трактовкам: к департаментской легенде, переданной гротескной гиперболизацией, каламбурами, смешными словами и выражениями, выдвижением деталей на первый план; к психологической точке зрения самого героя, в конструкциях с междометиями и с незаконченными фразами; к лирическим сентенциям, выражающим более широкую, обобщающую оценку героя. Полифоническое сплетение различных форм авторской точки зрения с голосом условного рассказчика и самого персонажа сообщает повести эпическую широту и глубину.

Произнося знаменитую фразу "Мы все вышли из "Шинели" Гоголя", Достоевксий думал, вероятно, не только о проблематике маленького человека, которую Гоголь ввел в русскую литературу вместе с Пушкиным, но и о его чрезвычайно тонкой эпической технике. М. Бахтин и Ю. Тынянов указывали именно на преемственность эпической техники Достоевского в отношении эпической техники Гоголя.

Умножение повествовательных планов в повести Шинель ведет к уничтожению традиционной, линиарной интриги, развивающейся в пределах реального времени. Здесь событийное содержание служит не столько сообщению информационного материала о действии и герое, сколько созданию емкого кадра развития повествования. Это развитие идет по линии включения в причинный ряд событий фабулы собы-

---

125 Б. Эйхенбаум, Как сделана "Шинель" Гоголя. - В кн. Сквозь литературу, Ленчнград, 1924; Ю. Тынянов, Достоевский и Гоголь. - К теории пародии, Пб. 1921.

тий другого порядка, не имеющих прямого отношения к первым. Пре-
рывание ряда событийного рассказа, переплетение различных планов
и манер повествования позволяют Гоголю динамизировать описание
и тормозить событийное повествование.

С этой точки зрения особый интерес представляет повесть Нос. Фабула повести развивает мотив самоуправства какой-либо части человеческого тела. Это вымышленное происшествие-потеря носа майором Ковалевым и попытки отыскать его- служит автору поводом для изображения человеческой пошлости.

Повествование развивается в двух частях: 1. цирюльник Иван Яковлевич находит нос майора Ковалева в только что испеченном женой хлебе и всячески пытается избавиться от него; 2. майор Ковалев, по непонятным причинам, потерявший свой нос, предпринимает разные действия с целью найти его. События первой части побуждены страхом цирюльника перед полицмейстером. Во второй части они связаны с усилиями майора Ковалева добыть себе нос-чин, без которого он лишен и гражданской чести, и состояния.

Линии развития событийного повествования этих двух частей не встречаются в плане фабулы. Они связаны общим сюжетным движением, основным принципом которого является отрывочная склейка кусков, примыкающая, по В.В.Виноградову[126], к традиции шандеизма. Изломанность движения повествования позволяет Гоголю развить сюжетную структуру в двух планах-фантастическом и реальном. Постоянное преломление реального и фантастического вызывает чувство беспокойства и недоумения у героев и у читателя, подчеркивая идею о полном бессмыслии мира.

126 В.В.Виноградов, Эволюция русского натурализма, Ленинград, 1929.

Еще с первой фразы повести сказывается своеобразие развития повествования через реалистическую трактовку фантастического материала:"Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие(...)(стр.446).Уточнение времени и места "необыкновенно-странного" происшествия ,восстановление реальной обстановки жизни цирюльника и майора ,накопление деталей из жизни северной столицы России-все это придает необыкновенному происшествию естественный ,обыденный характер и проектирует банальное и обыкновенное в фантастику.

Ощущение странности реального мира и реальности фантастического создается постоянной игрой реального и фантастического, которая реализуется на уровне событий и на уровне реакции героев на ситуации.С одной стороны,замечается ощущение странности ситуации:"А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное:ибо хлеб-дело печеное,а нос совсем не то.Ничего не разберу"(стр.447) С другой стороны,герои относятся к фантастическому событию как к нормальному факту:"Мысль о том,что полицейские отыщут у него нос и обвиняют его ,привела его в совершенное беспамятство"(стр.447) и "Он велел тотчас подать себе одеться и полетел прямо к обер-полицмейстеру"(стр.449).Двоякое отношение героев к происшествию: восприятие его как "несбыточное"происшествие и нормальное отношение к нему(Иван Яковлевич боится обвинения в воровстве носа, майор Ковалев дает объявление в газету о потере носа)позволяет автору создать гротескную повествовательную структуру.Эта структура имитирует традиционную повествовательную структуру,но в действительности обрывает ее изнутри.

Начало повести устанавливает место и время действия,но все даты отрицаются фантастичностью события.Повествование приключений героев ведется до вершины фабульного напряжения,но та оно обрывается условной формулой,не имеющей логической связи с рассказанным:"Но здесь происшествие совершенно закрывается

туманом,и что далее произошло совершенно неизвестно"(стр.448) . Разрыв "логики"повествования реализуется и вводом описаний персонажей ,которые не дают действительных информаций о их характере и наружности и не служат развитию фабулы.

Портреты персонажей строятся по принципу склейки разнородных элементов;"до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче,человеке почтенном во многих отношениях(...)Фрак у Ивана Яковлевича(Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий(...). Обыкновенно эти портреты построены из многочисленных ненужных деталей и отступлений ,которые отвлекают внимание в сторону, тормозят повествование и способствуют сдвигу из плана реальности в фантастическое и обратно:"Между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве(...).Бакенбарды у него были такого рода, какие теперь еще можно видеть у губернских поветовых землемеров,у архитекторов,если только они русские люди,и также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще,у всех мужей, которые имеют полные румяные щеки и очень хорошо играют в бостон(...)(стр.447).

В обоих портретах замечается ряд художественных приемов, свойственных Гоголю:противологические сочетания слов в строго-логические синтаксические конструкции,перечисления,доведенные до абсурда,каламбуры.Рядом с приемом перехода вещи в категорию лица(нос-генерал)и обратно,все эти приемы способствуют развитию гоголевского повествования и в то же время служат разрушению предполагаемых ценностей:чин,полиция,журнальная редакция, светские отношения,сложный государственный аппарат.Эти реальности не только осмеиваются,а разлагаются и сводятся к невероятному и абсурду.

IУ. Ревизор-К эпическому театру

В своей Учебной книге словесности для русского юношества

1844 года Гоголь объединяет повествовательную и драматическую поэзию в одном разделе, рассматривая их как две разновидности одного и того же объективного ,драматически-повествовательного рода. Такое широкое понимание литературного рода появилось у него в результате долгой работы ,отмеченной творческими опытами и теоретическими поисками, открытием новых творческих принципов для прозы и драматургии.

Если для прозы, в большинстве своем, они были заключены в самый текст повествования, то для драматургии они излагались в следующих приложениях и примечаниях ,служащих объснением к драматическому тексту: Отрывок из письма, писанного автором вскоре после нового представления "Ревизора" к одному литератору (1836г.), Театральный разъезд после представления новой комедии) 1842г.).

Вообще, поиски Гоголя в области драматургии направлены на созданию новой комедии, нового типа персонажа и интриги. В основу комедийной интриги Гоголь кладет бытовой материал .Он основывает сценическое действие комедии на обрисовке исторической и социальной среды. Увеличивая содержатульную роль социального фона, Гоголь развивает комедийный сюжет не на основе событий, а на основе единого авторского замысла, на его идее о действительности: "иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую черту условного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта".[127]

Если происшествие, событийный материала "не стоит внимания", то эпический материал обильно вводится Гоголем в драматический текст. В этом случае, единство действия обеспечивается не единством характера героя а единством общественной ситуации, которая объединяет интересы всех героев, и которая управляет ими по законам

---

127 Учебная книга словесности, гл. Малый род эпопеи.- В кн. Гоголь о литературе, Москва, 1952, стр.

случайности. Подчиненные эти законам случайности, герои расположе-
ны на границе комического и трагического. При этом исчезает класси-
ческая антиномическая симметрия положительных и отрицательных, глав-
ных и второстепенных героев. "Тут всякий герой; течение и ход пьесы
производит потрясение всей машины"[128] - пишет Гоголь о комедии Ревизор.
Все герои располагаются в одной плоскости ничтожности и бесси-
лия, перед бессмысленным движением социального механизма. Каждый из
них представляет собой деталь в этом механизме, и, следственно,
строится по принципу преломления одной основной черты в бытовом
и жизненном плане. Малейшие качества и нюансы их поведения и речи
выведены автором с целью создать не характер, как принято было в
в классической комедии, а настоящую социальную биографию.

Насыщение диалога и речей героев бытовым материалом делает драматическое действие статичным с событийной точки зрения. И драматическая интрига, и герой приобретают характер мнимости, мираж-
ности, а композиция пьесы становится более свободной. Всеми этими новыми принципами Гоголь идет к антитрадиционному театру, напо-
минающему современный эпический театр и трагический фарс.

Черты эпического театра и трагического фарса замечаются во всех пьесах Гоголя: Женитьба, 1833-1842г., Игроки, 1842г., Утро делового человека, 1836г., Тяжба, 1840 г., Развязка "Ревизора", 1835-1842г., особенно в пьесе Ревизор, 1836 года.

Комедия Ревизор самое знакомое драматическое произведе-
ние Гоголя. Она была представлена вскоре после ее окончания, при прямом участии Гоголя в постановке и выборе актеров-исполнителей всех ее ролей. Первое представление комедии произвело недо-
умение и даже негодование зрителей. Гоголь был глубоко разоча-
рован реакцией публики на свою пьесу, но продолжал объяснить ей свою новую драматическую технику и идею комедии. Так, появля-

---

128 Театральный разъезд, т. IУ, стр. 256.

ются авторские примечания к тексту комедии,которые имеют не только практическое,но и теоретическое значение.

Вскоре после представления Ревизора, в 1836,году,и уезда Гоголя за границу,в том же году ,появляется статья Белинского ,[129] которая устанавливает общественное и эстетическое значение комедии на фоне исторического рассмотрения эволюции русской и европейской комедии.Высказывания Белинского о реализме пьесы,об ее великой обличительной силе ,как и энтузиазм актеров во главе с Щепкиным подготовили публику к восприятию смелой и необыкновенной комедии Гоголя,которая скоро вошла в репертуар русских и европейских театров,в классический фонд всемирной драматургии.

Основой сюжета Ревизора служит анекдот о мнимом ревизоре,подсказанный Гоголю Пушкиным.Анекдотичность сюжета мотивирована всем укладом жизни провинциального города,где происходит действие.Интрига основывается на классическом мотиве недоразумения,которое идет с двух сторон:с одной стороны, случайно попавший в маленький городок чиновник Хлестаков не понимает,что его принимают за другого; с другой стороны,вопреки всяким доводам о первоначальной ошибке, все шесть чиновников города продолжают считать проезжего ревизором.Пространство между двумя моментами действия:первоначальной ошибки и правды(оба момента отмечаются таким же событием,приездом ревизора) занято цепью комических ситуаций,которые становятся претекстом для построения социальной картины.Ситуации,представленные в У-и действиях комедии ,разоблачают невозмутимую в своей слепоте жизнь города,ничтожность человеческих интересов:обмануть другого во имя собственных интересов,достать выгодное место,блеснуть и затмить другого,заключить выгодный брак,под сенью закона грабить другого.

События ,служащие этим интересам:ожидание и проводы ревизора, приглашение его в дом городничего,помолвка и весть о женитьбе до-

---

129 В.Г.Белинский,Горе от ума.-В кн. Избранное,I,II,Москва,1959, I,стр.285-302.

жены городничего,Марьи Антоновны,и Хлестакова,предложение ревизору взять деньги взаймы от любого чиновника строится на пустом месте .эгкомысленность и аморфность характера Хлестакова ,на которого направлены все расчеты чиновников,сводят эти старания к нулю.

Действительно ничего реального не происходит в пьесе;ее фабула стоит на месте,и лишь в конце дается намек на возможность ее трагического развития.Весть о приезде настоящего ревизора в последнем действии раскрывает призрачность всех до сих пор пережитых чиновниками опасений и надежд,выявляет трагизм их положения:"Здесь уже не шутка и положение многих лиц почти трагическое"-пишет Гоголь в объяснениях к Ревизору.В трагическом положени и застает героев комедии сцена онемения,в которой социальная маска снимается и обнажается настоящий человеческий страх перед обыденным,беззаконным течением жизни.Умный и хитрый городничий,тонкий плут Земляника,опытный судья Ляпкин-Тяпкин-все они побеждены призраком,зарожденным пустотой и праздностью их жизни.

Хотя вокруг Хлестакова сосредоточены желания и действия остальных персонажей пьесы,Гоголь не считает его "героем"в традиционном смысле этого слова.Он не тип лгуна и не действует с какой-нибудь целью.Только страх и ужас перед чином сделали из него центральным лицом комедии.Он лжет,потому что его расположены слушать,лжет с удовольствием,а не с какой-то мыслью о пользе. Ни его психика,ни его мышление не имеют положительности,прочности оформленного характера.Он готов принять ту действительность,которую ему предлагают другие.Его принимают за какую-то особу,он и говорит о своих несуществующих высоких связях.Его считают выгодным женихом,он и делает предложение дочери городничего и одновременно объясняется в любви ее матери.Решающим в характере Хлестакова является бессмысленность и непредумышленность поступков.Поэтому,Гоголь,Белинский и все остальные

исследователи считают его не только типом,принадлежащим определенной социальной среде,но и великим символом человеческой пустоты и пошлости.

Гоголевское понимание жизни и поведения человека не в зависимости от стабильных черт характера,а от конкретных жизненных условий замечается и в построении других персонажей комедии. В их обрисовке автор исходит из идеи,что они "вовсе не злодеи", а обыкновенные люди,не утратившие своего человеческого образа при всей пошлости их жизни.Это и позволяет Гоголю превратить комедию характеров в общественную комедию,придать комическому трагические размеры,спроектировать героев не в индивидуальном , а в онтологическом плане.

Фарсовые ситуации,бессмысленность диалога между действительными чиновниками и мнимым ревизором выявляют не пороки того или другого персонажа как характера ,а бессмысленность человеческого существования вообще.

Гоголь изменяет и само понятие драматического диалога.Тонкая хитрость чиновников или их совершенная наивность ,с одной стороны,и беспримерная глупость и легкомыслие Хлестакова,с другой,определяют невозможность настоящего драматического диалога между ними.Диалог носит ярко выраженный повествовательный характер,он лишен напряжения,свойственного драматическому диалогу: диалог городничего с чиновниками в первом действии,например, является цепью характеристик слабостей и грехов всех чиновников по очереди.Лишен драматизма и разговор персонажей за столом у городничего,где Хлестаков рассказывает воображаемые события из своей жизни,а остальные прерывают его восклицаниями и бессмысленными вопросами.

Новостью в комедии Гоголя является и установление эквивалентности положения драматического героя и зрителя:"Чему

смеетесь?-Над собою смеетесь!..Эх вы!..(Ревизор,т.IУ,стр.I03).Этим привлечением зрителя в драматическое действие изменяется характер смеха,который звучит грустно и беспокойно,"сквозь слезы",по выражению самого Гоголя.

Всеми своими достижениями и открытиями,гоголевский театр не только находился в созвучии с основным направлением европейского театра начала XIX-го века, но и намного опережал его развитие в XX-ом веке.В пределах русской литературы он открыл многочисленные пути для развития разнообразных драматических жанров: социально-бытового театра Островского,сатирической комедии Салтыкова -Щедрина,психологической драмы Тургенева,фантастической комедии и гротесок Булгакова и Маяковского.

У.Мертвые души

В I836-ом году,после представления Ревизора ,удрученный непониманием зрителей и бесконечными спорами о своей комедии,Гоголь уезжает за границу.После долгих скитаний по Европе в поисках спокойного места останавливается в Риме.Здесь он проводит несколько счастливых лет своей жизни в плодотворной работе над Мертвыми душами,начатыми еще с I835 года.В "прекрасном далеке", как выражается сам писатель,вспоминаются ему бесконечные просторы родной земли ,музыка степей,но и неподвижность помещичьего уклада жизни.

На основе этого широкого эпического материала складывается новая эпическая форма.О ней Гоголь думал еще в I835-ом году,но успел создать ее за шесть лет размышлений,собирания фактического материала,поисков ответа на вопрос о самобытности России.Новая форма была необходимостью ,продиктованной самим намерением писателя"показать хотя с одного боку всю Русь".

Широта охвата гоголевского замысла направляет поиски формы к эпопее, которая одна способна осветить "весь мир на великое пространство" (Учебная книга словесности, стр.498). Необходимость представить современность со всеми ее пороками и недостатками ведет Гоголя и к нравоописательному, бытовому и авантюрному роману. Наконец, великий гуманистичиский принцип наличия высокого в незначительном и пошлом привлекает в поле зрения писателя и поэму, и лирическую песню. Переосмыслив и переработав, иногда пародийно, некоторые принципы построения всех указанных жанров, Гоголь создал свой роман-эпопею-поэму.

Современные работы об эволюции и типологических особенностях романа, как и богатая критическая литература о Мертвых душах, позволяют отнести произведение Гоголя именно к роману, который соединяет в себе черты "описательно-объективного романа", "анатомии" и" антиромана".[13o]

Сюжет романа -анекдот о покупке мертвых душ-был подсказан Гоголю Пушкиным в 1835-ом году. Этот анекдот станет внешней рамкой картины быта и нравов России начала XIX-го века. Сама картина строится на идее суетности и пустоты существования, поглощенного пошлостью, мелочными и эгоистическими интересами. Приемом выявления этой идеи будет постоянное перекрещивание и сталкивание видимости и сущности характеров и поступков героев, восприятие земного, чувственного человека в иронически-пародийном плане.

Действие романа состоит из сцепления разных моментов похождений и приключений Чичикова, побужденных его буржуазной страстью аферы. Но приключения Чичикова ни к чему не ведут: афера не реализуется, герой не получает никакой выгоды из своих плутней, его желание благополучия побеждено случайностью, "ошеломляющим туманом". Поэтому, действие романа можно определить как ложное действие. Оно является претекстом привлечения в поле зрения читателя новых аспектов одной и той же бытовой реальности, пустой и бессодержа-

---

13o Northrop Frye, Anatomia criticii, București, 1972; Romul Munteanu, Noul roman francez, București, 1973; Dan Grigorescu ş.a. Romanul realist în secolul al XIX-lea, București, 1971; [illegible] București, 1972.

Широта охвата гоголевского замысла направляет поиски формы к эпопее, которая одна способна осветить "весь мир на великое пространство" (Учебная книга словесности, стр. 498). Необходимость представить современность со всеми ее пороками и недостатками ведет Гоголя и к нравоописательному, бытовому и авантюрному роману. Наконец, великий гуманистичиский принцип наличия высокого в незначительном и пошлом привлекает в поле зрения писателя и поэму, и лирическую песню. Переосмыслив и переработав, иногда пародийно, некоторые принципы построения всех указанных жанров, Гоголь создал свой роман-эпопею-поэму.

Современные работы об эволюции и типологических особенностях романа, как и богатая критическая литература о Мертвых душах[13], позволяют отнести произведение Гоголя именно к роману, который соединяет в себе черты "описательно-объективного романа", "анатомии" и" антиромана".

Сюжет романа -анекдот о покупке мертвых душ-был подсказан Гоголю Пушкиным в 1835-ом году. Этот анекдот станет внешней рамкой картины быта и нравов России начала XIX-го века. Сама картина строится на идее суетности и пустоты существования, поглощенного пошлостью, мелочными и эгоистическими интересами. Приемом выявления этой идеи будет постоянное перекрещивание и сталкивание видимости и сущности характеров и поступков героев, восприятие земного, чувственного человека в иронически-пародийном плане.

Действие романа состоит из сцепления разных моментов похождений и приключений Чичикова, побужденных его буржуазной страстью аферы. Но приключения Чичикова ни к чему не ведут: афера не реализуется, герой не получает никакой выгоды из своих плутней, его желание благополучия побеждено случайностью, "ошеломляющим туманом". Поэтому, действие романа можно определить как ложное действие. Оно является претекстом привлечения в поле зрения читателя новых аспектов одной и той же бытовой реальности, пустой и бессодержа-

---

13. Northrop Frye, Anatomia criticii, Bucuresti, 1972; Romul Munteanu, Noul roman francez, Bucuresti, 1973; Dan Grigorescu s.a. Romanul realist in secolul al XIX-lea, Bucuresti, 1971;

тельной.

Композиция романа основывается на двух частях. Первая часть представляет пустоту помещичьей жизни в бездействии и владении душами; вторая часть изображает пошлость и пустоту городской жизни в ее суетности и бездействии.

Движение сюжета в первой части основывается на переходе Чичикова от одного помещика к другому с предложением о покупке мертвых душ. Встреча героя с каждым из помещиков раскрывает новую степень проявления мертвенности жизни: пустая мечтательность (Манилов), идиотическая хозяйственность (Коробочка), бессодержательное движение и праздность (Ноздрев), грубый позитивизм (Собакевич), бессмысленное накопительство и скупость (Плюшкин). Сюжет движется, собственно говоря, накоплением описательных эпизодов, в которых даются портреты и характеры помещиков. Основной метод построения характера -это упор в снижающие детали и подчеркивание физиологичности. При этом развивается настоящая поэтика мелочей, любящая собирать "все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека" (Авторская исповедь, УI, стр. 457).

Так, образ Манилова строится на его привычке "размышлять и думать" о приятных вещах, образ Ноздрева-собиранием деталей быта вокруг идеи о "неугомонной юркости и бойкости характера". Портрет Коробочки выдерживается в хозяйственных деталях, организующихся вокруг обычая помещицы "держать голову несколько набок " и между тем набирать помножку деньги "в пестрядевые мешочки". Медвежество становится отличительной чертой не только физического сложения и движения Собакевича, но и принадлежащих ему предметов. Наконец, в портрете Плюшкина подчеркивается уподобление человека вещи, насыщением окружающего его пространства предметами в состоянии разложения или под серой пылью, настаиванием на неподвижности атмосферы и человеческой физиономии. У Плюшкина

"деревянное лицо",на котором лишь глаза бегают как мыши,- знак единственной формы духовной жизни;наряд не имеет никакого определенного цвета или индивидуальной формы;село и барский двор не оживлены человеческим движением;барский дом описывается как настоящая свалка мусора и всякой всячины.Человек с деревянным лицом и гнилое,пыльное окружение составляют целое.Духовное в Плюшкине целиком поглощается вещественным.Поэтому и автор настаивает на элементах маски в его лице:деревянное,неподвижное и движение глаз как у марионетки оставляет впечатление странности и испуга.

Образ Плюшкина воплощает предельное состояние овеществления человека.Поэтому,в главе о нем объективное,добросовестное описание разных видов замирания человеческого,приложенное в предыдущих главах,заменятся открытым сатирическим изображением чисто буржуазных сцен жизни.Нарочитая невозмутимость,с которой фиксировались самые пошлые подробности быта Манилова,Коробочки, Ноздрева,Собакевича,переходит в гневный протест против окончательной потери человеческого в человеке,поднимается до возвышенно-патетического утверждения человека:"И до такой ничтожности,гадости, мог снизойти человек!Мог так измениться!И похоже это на правду?Все похоже на правду,все может статься с человеком(...)Забирайте с собою все человеческие движения,не оставляйте их на дороге,не подымете потом!"(У,стр.I49-I50).Изменение тона повествования в этой главе расширяет смысл ранее представленных картин .Деревянная бездушность Плюшкина поднимается над ее социальной сущностью,вырастает до обобщающей картины замирания человека и призрачности жизни."Все похоже на правду,все может статься с человеком" суть слова ,которые звучали и в Петербургских повестях. В этих словах раскрывается истинный смысл всей галереи помещичьих портретов,скрытая гоголевская сатира на жизнь. Обобщенность всех портретов подчеркивается не только

гротескно-сатирическими, аллегорическими уподоблениями героев, но и проекцией всех сцен быта на фоне вечно развивающейся и обновляющейся жизни природы.

"Все похоже на правду" становится лейтмотивом второй части романа, где изображается необычайный успех Чичикова в городе и его быстрое падение. Сюжетное развитие второй части (гл. УII-XI) основывается на мнимой интриге, состоящей из сплетней, толков, множества беспорядочно сталкивающихся интересов, страстей, привычек. Бессмысленное движение жителей города N, побужденное приездом Чичикова-миллионера и вестью о покупке мертвых душ, сводится к той же сущности, что и деревянное бездушие Плюшкина. В (Заметка) к I-ой части Гоголь указывает именно на этот смысл событий в городе: "Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота(...)Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью(...)Смерть поражает нетрогающийся мир"(У, стр.567). Старания жителей города угождать Чичикову, устройство балов и встреч, бессмысленное поведение дам и мужчин, пустивших сплетни о богатстве Чичикова, об его намерении похитить губернаторскую дочь, все это создает "вихрь недоразумений", производит ошеломляющий туман, скрывающий сущность Чичикова. Действие оказывается более динамичным, чем в первой части, и быстро приближается к катастрофическому финалу: афера Чичикова раскрывается перед юстицией как нечистая афера.

Катастрофа постигает не только Чичикова, но и всех действующих лиц. Она происходит не по воле какого-нибудь героя или во имя некоего заранее данного морального принципа, а случайно. Жизнь, движущаяся по своим законам, ускользает от индивидуальной воли предприимчивого Чичикова, помещиков и чиновников, дамы приятной во всех отношениях и дамы просто приятной и т.д. Планы и расчеты отдельных лиц исчезают перед силой случайности. Чичиков теряется в бесконечном пространстве, как и Ревизор, а город остается в своем прежнем положении мертвенности, потому что действие Чичикова было пустым действием и осуществилось оно на пустом

месте.В Чичикове сосредоточены все виды духовной опустошенности, показанные в образах помещиков и чиновников .Но в нем они даны под личиной благонамеренности,любви к просвещению и прогрессу. В Чичикове глубоко заложен буржуазный инстинкт хозяина и самосохранения.Он сам не знает ,где кончается этот инстинкт и где начинается подлость.Бессознательность делает очень хрупкой границу между видимостью и сущностью его характера.Гоголь наделяет своего героя всем,что"нужно человеку":волей к действию,предприимчивостью,степенностью мышления и поведения,аккуратностью и приятностью речи.Но этим не подчеркивается его исключительность,а наоборот,принадлежность его к той среде,которой принадлежат все остальные герои.У него лицо как у всех,внешность и поведение не выходят из обыкновенного.Наполеоновские ассоциации в описании его профиля дополняют и поясняют обыкновенность героя,буржуазную сущность его характера.Сходство героя с Наполеоном,как и его предприимчивость и желание воплотиться для будущих веков в наследниках воспринимаются не в героическом ,а в иронически-пародийном плане.

С иронической„добросовестностью",с мнимой серьезностью и вежливостью изображены его приятная внешность,его манеры,его умение говорить со всяким на своем языке.Приятная видимость явно противопоставляется позитивизму и эгоизму действий и мыслей героя,как подлинной его сущности.Противоречие видимости и сущности в герое обнаруживается не в течении действия,а в отношении самого автора к рассказанному.

Развенчивание ложно-добродетельного и ложно-сильного человека происходит в самой манере повествования,на языковом уровне. Ход повествования,подробного,плавного,медленного и торжественного представляет собою иронию над пошлостью того,о чем рассказывается.Автор регистрирует пустейшие разговоры как важные события ,изображает мельчайшие подробности со всем тем вниманием,

к которому обязывают происшествия значительные: разговоры Чичикова с Маниловым и Коробочкой, разговоры дам города N, описание подбородка Чичикова, его особой манеры держать голову и двигать ножки при знакомстве, описание его табакерки и его обычая угощать табаком новых знакомых и т.д.

Развенчивание героев и событий происходит и посредством комического разрушения логических и причинных связей в речах персонажей, в построении диалога, в мотивировке событий и поступков. Например, Манилову, в его мечтах, дружба с Чичиковым кажется основанием для получения обоими генеральского чина; диалог Чичикова и Собакевича рождает недоразумения, потому что Чичиков говорит о мертвых душах, а Собакевич, из жадности, расхваливает своих мертвецов как живых. К этому прибавляются сопоставление суждений, не имеющих никакой логической связи между собой: "Лица у них (у мужчин) были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват" (У, стр. 17), представление героев в коллективных, противоречащих портретах: "Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам (...), другие толстые (...) т.е. не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие" (У, стр. 17).

Ирония повествователя сказывается и в подборе необыкновенных имен: Коробочка, Манилов, Феодулия Ивановна, Фемистоклюс, Алкид, в использовании неуловимых оттенков синонимичных слов, в прерывании речи на полуслове: "Не мешает сделать еще замечание, что Манилова... но, признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить (...)" (У, стр. 32). Чаще всего игра со смыслом идет неуловимым поворотом фразы, придающем ей то или иное течение: "Она не умела лгать: предположить что-нибудь - это другое дело, но и то в таком случае, когда предположение основывалось на внутреннем убеждении; если ж было почувствовано внутреннее убеждение, тогда умела постоять за себя,

и попробовал бы какой-нибудь дока-адвокат ,славящийся даром побеждать чужие мнения,попробовал бы он состязаться здесь,-увидел бы он,что значит внутреннее убеждение"(У,стр.221).

Как было сказано,ирония рождается из несоответствия тона рассказа с его содержанием.Тон повествования усиленно выявляется и обособляется до полного выделения авторской речи, которая свободно обращается к комментариям и темам,не имеющим прямой связи с событиями романа.Так рождаются отступления, которые входят составной частью в сюжет романа,как и повествование событий и описания.В зависимости от их содержания,авторские отступления бывают разного рода с стилистической точки зрения и выполняют разные функции.

В первую очередь,напомним отступления-комментарии к событиям или характерам героев,которые,и по содержанию,и по языку, стоят ближе к тексту повествования.В них совершается переход от комического к серьезному,движение из плана событий в план авторского созерцания.Так,говоря о характере Чичикова,с позиции людей,с которыми он встречается,автор пользуется эпитетами:чистый,аккуратный,опытный,приятный и т.д.В отступлении, в котором говорит от своего лица,он раскрывает настоящую сущность характера героя:"приобретение-вина всего;из-за него произвелись дела, которым свет дает название не очень чистых. Правда,в таком характере есть уже что-то отталкивающее(...)", обобщающее значение его образа".

В других отступлениях,рассказчик выступает как автор книги ,который говорит перед нами о своих писательских делах,на своем профессионально-писательском языке(см.гл.I,стр.28,гл. VI,стр.156,гл.XI,стр.281).

Наконец,на общем фоне повествования ясно выделяются отступления,которые служат сопоставлению ограниченности и пошлости жизни помещиков и жителей города с полнотой жизни рус-

ской нации, народа и природы. Эти отступления вносят темы обширного пространства Россия, дороги, тройки-птицы и богатырства. Так, в VII-ой главе, после описания визита к Плюшкину, этого ужасающего человеческого урода, озирая "всю потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь", автор вносит тему беспредельного пространства, требующего приложения богатырского труда. Галерея портретов крестьян, сделанных Чичиковым по записочкам проданных помещиками мертвых мужиков, служит выражению этой идеи. В таких отступлениях тон автора поднимается от нейтральности к патетичности и восторженности. Музыкальное ощущение души писателя перед бесконечностью России, перед ее народом, его восторг перед могуществом человека, перед его способностью бесконечно обновляться переводятся в ритмированную прозу, в величавое лирическое течение языка.

Воспринимая от народной песни плавность и величавость ритмики, красочность образов, пользуясь музыкой слов и фраз, независимо от их понятийного значения, Гоголь создал настоящие поэмы в прозе о России, среди которых выделяется следующее отступление:

"Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу; бедно, разбросанно и неприютно в тебе; (...) Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не чарует взора (...). Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?" (гл. XI, стр. 259).

В подобных отступлениях выражена гоголевская вера в человека, его надежды на нравственное и духовное возрождение человечества, которое несется вперед как тройка-птица. В них постулируются уже благородные герои неоконченного и сожженного автором II-го тома романа, выдвигаются некоторые вопросы Выбранных мест из переписки с друзьями 1847-го года.

Гоголь считал Мертвые души своим капитальным сочинением ,но и произведением,которое предвещает зарождение оригинального движения в Европе,движение,которое обеспечивает законодательство России в литературном мире.Через несколько лет предчувствия писателя сбылись. Сегодня история мирового романа немыслима без изучения Мертвых душ, романов Достоевского и Толстого.Более того,исследователи эволюции и типологии современного романа в его антироманическом и абсурдном виде,должны,по справедливости,отнести к его основателям и Гоголя. Такое положение оправдано следующими особенностями гоголевского романа:

-во -первых,предлагая себе произвести анатомическое сечение в русской общественной жизни начала XIX-го века,он переносит центр тяжести с героя на среду и значительно расширяет эпический охват повествования;

-операция анатомии основывается на статистике и подробном анализе зарегистрированного материала;

-статистика "значительного в чертах и нравах" позволяет автору одновременно представить жизнь частного лица в унизительных,карикатурных уподоблениях,но и поставить общие проблемы человеческой природы путем обобщающего истолкования характеров в великих гротескных,зоологических и вещественных метафорах и путем перемещения образа из бытовой сферы в возвышенно-патетическую сферу авторских размышлений;

-настаивание на изображении конкретного окружения,в котором господствует закон относительности,изменяет отношения между персонажами, строение сюжета и повествования;

-между персонажами нет настоящего конфликта протагониста и антагониста,следственно,интрига романа сведена почти к нулю;

-если действие персонажей характеризуется статикой,то предметы,окружающие их,наделены динамикой.Описания динамизируются,а событийное повествование уменьшает свои функции и размеры.Описательные части

сюжеты осваивают функции повествовательных частей, сосредоточивая в себе данные разного характера: о герое и среде, об авторской точке зрения;

-описание имеет главную роль в расположении композиционных планов сюжета, в построении сюжетного времени;

-отсутствие событий лишает время определенности, хотя движение героя происходит в реальном географическом пространстве, в России. Реальность этого пространства перерастает в неопределенность символического пространства: весь мир.

Все вышеуказанные черты гоголевского романа позволяют утверждать, что русский писатель нащупал новую эпическую форму одновременно с Флобером, сочинение которого Сентиментальное воспитание (1846 г.) считается началом нового современного романа или "антироманa". От имперсонализма Флобера и большинства неоромaнистов Гоголь отличается своим лиризмом, исходящим из великой веры в человека. Сознание пошлости жизни ведет его к безнадежному нигилизму, но великий просветительский принцип безграничной способности человека усовершенствоваться приводит его к визионаризму, к опоэтизации жизни и человека. Это и определяет глубокую сложность гоголевского творчества, трагизм судьбы человека и писателя, основанной на идее о необходимости для писателя и искусства образовать и наставлять людей.

История искусства знает очень мало художников, которые подчинили всю свою жизнь одной идее. Идея Гоголя-это то, что он художник и никем другим не должен быть. В сущности вся его деятельность пронизана подвижническим чувством обязанности исправить жизнь людей, заставлять их содрогнуться и покаяться. Ради исполнения этих обязанностей "проповедника" Гоголь отказывается от жизненных удобств, отрекая себя на страдальческое существование, дабы страданием, как позднее Толстой, освятить и эмоционально усилить действенность своего учения.

Эта идея с большой настойчивостью проявляется у него после появления I-го тома Мертвых душ в I842-ом году,когда от служения обществу своим искусством Гоголь переходит к прямой проповеди смирения и братства людей. Ища ответа на вопрос,должно ли искусство тревожить,как это случилось при представлении Ревизора и при появлении Мертвых душ,или умиротворить,писатель предлагает реализацию воспитательной роли художника в морально-религиозном плане усовершенствования. Так возникает у него идея опубликования Выбранных мест из переписки с друзьями(I847г.)и Авторской исповеди (I847 г.),в которых прямо проповедуется необходимость для художника возбудить в людях потребность активного блага и которые отражают мучительные поиски Гоголем самого себя и смысла писательского труда.Так и умер он в I852 году,истерзанный внутренней борьбой и страшным душевным разладом ,побежденный страхом перед пустотой жизни и бессилием искусства непосредственно действовать на сознания людей. Но так называемый религиозный и творческий кризис Гоголя оказывается плодотворным для будущего русской литературы в такой же мере,как и его творчество.Вопросы, которые он себе ставил не переставали ставить себе,в плане творчества,Толстой и особенно Достоевский,Тургенев,для которых Гоголь был более чем литературная модель. В год смерти автора Мертвых душ И.С.Тургенев писал эти слова,которые выражают великую признательность русских к нему:" **C'était plus qu'un écrivain pour nous;il nous avait révélé lnous-même.**"

ВИССАРИОН ГРИГОРЬЕВИЧ БЕЛИНСКИЙ

(1810 -1848)

Родился в 1810-ом году в семье Чембарского лекаря. Еще в лицее начал писать драму Дмитрий Калинин, за которую в 1832-ом году его исключают из университета. Для Белинского начинается тяжелый период жизни в бедноте и поисках места работы. Помещает статьи и рецензии в журналах Надеждина "Телескоп" и "Молва". В 1833 -ом году сближается с кружком Станкевича, где он формируется как мыслитель и критик. В 1834-ом году в журнале "Молва" появляется первая значительная критическая работа Белинского, Литературные мечтания. (Элегия в прозе), которая выявляет в нем критика с настоящим эстетическим вкусом, историка литературы и талантливого публициста. Между тем критик пишет массу статей и резензий, которые дают ему средства к существованию. В 1835-ом году появляется вторая его большая статья О русской повести и повестях Гоголя, в журнале "Телескоп", которая рассматривает русскую повесть в ее истории и устанавливает оссбенности гоголевской манеры изображения действительности как реалистической манеры. В этот период, как и все члены кружка Станкевича, Белинский увлекается шеллингианством и потом фихтианством. С 1837-го года в жизни Белинского наступает кризисный этап "примирения с действительностью". Это этап увлечения Гегелем. Статьи "Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета, 1838 года, Горе от ума, 1840 г. выражают примирительные тенденции критика и мысли-

тели.С 1838 по 1839 год Белинский становится редактором "Московского наблюдателя". В 1839 году переезжает в Петербург для работы в "Отечественных Записках",где будет вести критический отдел. Начинается плодотворный период в деятельности Белинского.Благодаря ему ,"Отечественные Записки" стали органом передовой молодежи и реалистического искусства.На страницах этого журнала Белинский публикует статьи Герой нашего времени,1840г.,Стихотворения М.Лермонтова ,1841 г.,Разделение поэзии на роды и виды,1841г.,Похождения Чичикова ,или Мертвые души ,1842 г.,Речь о критике,1842 г.,в которых он выступает не только как историк и критик литературы,но и как ее теоретик.В "Отечественных Записках" появляется и капитальный труд Белинского Сочинения Александра Пушкина в одиннадцати частях (1843-1846г.).С 1847 года Белинский работает в "Современнике",где появляются его статьи Взгляд на русскую литературу 1846 года Взгляд на русскую литературу 1847 года.В них Белинский высказывает свою теорию о "натуральной школе", а также ,по поводу повестей и романов ,анализируемых им,развивает ряд положений о теории повести и романа. В 1848-ом году критик умирает от чахотки.

" " "

Критический пафос,сила идейной аргументации,страсть к идеологическим спорам,чуткий эстетический вкус-все эти качества выдвинули Белинского в центр общественной и культурной жизни второй половины 30-ых и сороковых годов.Как и Гоголь,великий критик чувствовал в себе призвание наставлять людей,бороться во имя идеи и человека,и этому призванию,со страстью,он нашел приложение в общественной,философской и литературных сферах."Неистовый Виссарион", как с симпатией и восхищением называли его современники,сделал идею делом не только ума,но и сердца.Это и объясняет силу при-

тягательности его слова, моральный авторитет, которым пользовался он среди современников. "Есть статья Белинского?"-спрашивали читатели, когда появлялись "Отечественные Записки" или "Современник". На страницах этих журналов, на глазах у всех, Белинский переживал свои философские завоевания и ошибки, привлекая за собой, как свидетельствует Герцен в Былом и думах, всю передовую молодежь времени. Его фигура стала представительной для нового типа человека-великого энтузиаста и трезвого аналиста, искателя правды в идее и действии. Этот новый тип человека был отнесен Тургеневым к "детям", как активным и отрицающим старую жизнь натурам, а Герценом и Чернышевским-к образу "рыцаря революции". Таким воспринимает его и В.И.Ленин, который считает, что деятельность Белинского является значительным звеном между дворянскими революционерами первой четверти XIX-го века и революционными демократами 60-ых годов такого же века.

Еще с дебюта Литературных мечтаний определяются основные черты Белинского-критика и историка литературы: стремление научно обосновать свою первоначальную интуицию, умение запечатлеть в кратких формулах сущность анализируемого явления, вести свой анализ к философским, обобщающим выводам. Не оставляя впечатления импрессионизма, критика Белинского поражает своим лирическим пафосом, ясностью, с которой в ней видна не только личность анализируемого автора, но и сама личность критика.

Не получив от предшественников оформленного критического метода и установленной научной терминологии, Белинский должен был, одновременно с критическим актом, строить прикладную эстетику, выяснять для себя и для других общие критерии художественности, располагать в систему все выдуманное декабристами, Пушкиным, Го-

голем,Грибоедовым,современной ему критикой.Кроме этого,ему пришлось вести и долгий труд документации для истории русской литературы,которую намеревались писать и Пушкин и Гоголь .

В этом титаническом труде аксиоматическое значение принимает методологический принцип,выдвинутый в статье О русской повести и повестях Гоголя:"задача критики и истинная оценка произведений поэта непременно должны иметь две цели:определить характер разбираемых сочинений и указать место,на которое они дают право своему автору в кругу представителей литературы"[131] Предлагая рассмотрение литературы с двоякой перспективы:синхронной и диахронной,Белинский устанавливает и принципы,из которых следует исходить при оценке художественности:принципы высокого реализма ,народности и идейности.

В понимание принципа высокого реализма критик включает значение соблюдения "истины жизни" и "натуральности",как "верное воспроизведение действительности,со всем ее добром и злом,со всеми ее житейскими дрязгами(...)" [132]

Отвергая простое копирование действительности,Белинский развивает теорию о"типизме" как об одном из самых " отличительных признаков(...)самого творчества".[133] "Все добро и зло жизни" предполагает выбор самого обыкновенного,выведение в литературу людей как лиц "составляющих большинство общества"[134],принимающихся читателем как "знакомый незнакомец".

К такому определению типического,привлечением социологических соображений,Белинский приходит при анализе повести Гого-

---

131 В.Г.Белинский,Избранное в двух томах,Москва,1959,т.I,стр. 143.В дальнейшем цитируем по этому же изданию.
132 Взгляд на русскую литературу 1847 года ,т.II,стр.654.
133 О русской повести и повестях Гоголя,т.I,стр.154.
134 Взгляд на русскую литературу 1846 года,т.II,стр.654.

ля на фоне эволюции русской повести до 40-ых годов и определения жанровых особенностей повести.Вопрос типизма становится для него вопросом утверждения реалистического искусства,"поэзии реальной" по сравнению с "поэзией идеальной"(поэзия средневековья и романтизма),но и вопросом определения оригинальности писателя,для которого "типизм" есть "гербовая печать". Здесь Белинский встречается с вопросом о "субъективности" в искусстве,который теоретически обосновывается в статьях о Лермонтове и особенно в одиннадцати статьях о Пушкине. Определяя субъективность,как выражение индивидуальности автора,как реакцию отдельной личности на действительность,статьи о Лермонтове и Пушкине демонстрируют ,что субъективность является, одновременно,одним из моментов объективного развития литературы.Таким образом,в понимании Белинского личность автора становится точкой пересечения истории литературы и индивидуального творчества.Так объясняется тот факт,что анализируя повесть Гоголя,прозу или поэзию Лермонтова и творчество Пушкина,он пишет на деле главы задуманной ,но частично осуществленной, Критической истории русской литературы.

Постоянное приложение принципа историзма в обсуждении авторов укрепляет понимание литературы как процесса.Единство придает этому процессу проявление принципа национальной самобытности,которую Белинский воспринимает как существенный признак самого понятия литературы:"литература есть народное самосознание и там,где нет этого самосознания,там литература есть или скороспелый плод,или средство к жизни."[135]

Литературный процесс определяется русским критиком отношением литературы к действительности,которая понимается в равной мере как внутреннее и внешнее-психологическое и социальное.

---

135) Взгляд на русскую литературу 1847 года, II, стр.

Рассматривая отношение литературы к этим двум реальностям:"Искусство есть воспроизведение действительности,повторенный,как бы вновь созданный мир(...)Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек,как характер,как натура,-словом,как личность!"[136], Белинский развивает теорию о поэзии реальной и поэзии идеальной.Поэзия реальная характеризуется тем,что она не" пересоздает жизнь,но воспроизводит,воссоздает ее(...),что неизменный предмет ее вдохновения есть человек ,существо самостоятельное, свободно действующее,индивидуальное(...)[137].Отличительной чертой поэзии идеальной считается стремление к "поэтическим обобщениям", к реторике.На этих двух началах строится у Белинского историко-литературная концепция вообще и история русской литературы ,в частности.Синтез указанных двух направлений в литературе становится характерным для самобытности русской литературы.Равноправие реального и идеального признается открыто в статье О русской повести и повестях Гоголя :"есть точки соприкосновения,в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии.[138] Позже, в статьях Взгляд на русскую литературу 1846 года и Взгляд на русскую литературу 1847 года Белинский дает предпочтение реальной поэзии,которую считает более подходящей для своего "положительного времени",более согласной с потребностью "времени.

В понимании реальной поэзии или реалистического искусства, Белинский учитывает гегелевскую диалектику в области философии и скусства.Когда он требует реализма,то требует "идеального содержания",а не натуралистического правдоподобия.

Но в своей практике историка и критика литературы он иногда прилагает упрощенно идею о реализме.Например,в историческом

---

136 Взгляд на русскую литературу 1847 года,II,стр.668.

137 О русской повести и повестях Гоголя,I,126.

138 Там же,стр.129.

Рассматривая отношение литературы к этим двум реальностям: "Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир (...) Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, - словом, как личность!" [136], Белинский развивает теорию о поэзии реальной и поэзии идеальной. Поэзия реальная характеризуется тем, что она не "пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее (...), что неизменный предмет ее вдохновения есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное (...)" [137]. Отличительной чертой поэзии идеальной считается стремление к "поэтическим обобщениям", к реторике. На этих двух началах строится у Белинского историко-литературная концепция вообще и история русской литературы, в частности. Синтез указанных двух направлений в литературе становится характерным для самобытности русской литературы. Равноправие реального и идеального признается открыто в статье О русской повести и повестях Гоголя: "есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии." [138] Позже, в статьях Взгляд на русскую литературу 1846 года и Взгляд на русскую литературу 1847 года Белинский дает предпочтение реальной поэзии, которую считает более подходящей для своего "положительного времени", более согласной с потребностью "времени.

В понимании реальной поэзии или реалистического искусства, Белинский учитывает гегелевскую диалектику в области философии и скусства. Когда он требует реализма, то требует "идеального содержания", а не натуралистического правдоподобия.

Но в своей практике историка и критика литературы он иногда прилагает упрощенно идею о реализме. Например, в историческом

---

136 Взгляд на русскую литературу 1847 года, II, стр. 668.

137 О русской повести и повестях Гоголя, I, 126.

138 Там же, стр. 129.

плане идея реализма суживается в отношении сатиры ,несмотря на то,что анализируемое творчество (например,поэзия Пушкина) основывается на другом виде реализма.Кроме этого,реальное иногда ограничено привычным,типичным в смысле не столько существенного,сколько распространенного и,потому,наиболее правдоподобного.Степень этого правдоподобия становится мерилом приближения русской литературы к реализму и поводом к преувеличенной оценке значения прозы некоторых представителей "натуральной школы".Так поступает и при анализе русской повести до Гоголя, когда уделяет большое внимание повести Погодина, Полевого, Павлова и ставит ее наряду с повестью В.Ф.Одоевского, которая действительно представляет собой замечательный момент в истории русской повести.

Такая же практика историка и критика заставляет Белинского,в период работы над одиннадцатью статьями о Пушкине, отличать реализм темы и реализм ее разработки.Реализм темы критик выделяет у Крылова,у авторов физиологий,крестьянских повестей и романов. "Натуральность "изображения-у Пушкина ,Лермонтова,Гоголя,Гончарова.Более сложным оказывается второй вопрос о реализме разработки темы,который выдвигает на первый план основной вопрос поэтики:"как?" или "литература-прием". В выяснении этого вопроса критик обращает внимание на такие аспекты: выбор героев из обыкновенных людей,представление действительности не как единого процесса,а как реальности,составленной из множества атомов,из которых выбираются лишь наиболее выдающиеся,трактовка реалистической темы ,при полной свободе проявления фантазии и личного вкуса автора, в плане фантастики ,гротеска или идеального видения мира и человека.

Применение этой концепции к Пушкину было испытанием ее глубины и философской продуманности.С другой стороны,оно позволяет Белинскому установить основные черты пушкинского творчества:объективизм ,созерцательность,глубокий гуманизм,национальность,универсализм.В рамках анализа творчества Пушкина ,Лермонтова или Гоголя понятие "натуральный"становится противоположным"натуралистическому",а реализм отделяется от натурализма.Правда,в понятие реализм критик вкладывал антидворянский смысл,свое требование общественно-воспитательной роли искусства,смысл литературы,обращенной непосредственно к массам.Но все это далеко от узкого утилитаризма ,к которому приходили некоторые из его последователей.Его концепция реализма становится по-настоящему плодотворной в диалоге с современной ему литературой и в "реальной критике" Чернышевского и Добролюбова,которые обогатили и развили ее в новых исторических условиях и на основе философии материализма.

Среди литературных критиков 40-ых годов Белинский выделяется гениальным умением мыслить целыми процессами, различать в анализируемом предмете и детали и существенные моменты.Это качество позволяет ему установить основные этапы и направления в истории русской литературы,которые приняты и сегодня,определить законы и специфику русской литературы в мировом плане,сопоставить, синхронно и диахронно,русское и всемирное.Без преувеличения его можно считать основателем не только исторического метода,но и сопоставительного метода в русской науке о литературе.

Установка на изучение пафоса художника,на рассмотрение произведения как"живого организма ",с его внутренней структурой и законами ,подчеркивает стремление критика возвыситься до обще-

теоретического взгляда, который бы открыл "необходимость" любой художественной клетки. Эта точка зрения явилась теоретической основой для новаторской трактовки Белинским многих явлений русской и европейской литературы и источником его прикладной эстетики.

Рассматривая искусство как своеобразную форму культуры и всей социальной действительности, Белинский полемически оспаривает такие эстетические категории, как: тенденция, прекрасное, трагическое, комическое.

пониманни тенденции как эстетической категории, русский критик отвергает "тенденциозность" Тэна и тэнизма как и "субъективизм" и произвольность эстетического учения братьев Шлегелей. Он равняет тенденцию "субъективности", которая предполагает одновременное наличие в художественном образе авторского "я" и предмета объективного мира.

Категория прекрасного или "красоты" выясняется у Белинского в процессе анализа литературного произведения. Само понимание им литературы как формы общественной жизни лишает категорию красоты абсолютного значения. Требуя от литературы всестороннего воспроизведения действительности, Белинский признает необходимость включения в эстетику "безобразного" как отрицания красоты. Так получается, что эстетическое шире "красоты" в традиционном ее понимании. К такому выводу приходит критик в своей статье О русской повести и повестях Гоголя как и в более поздних работах о натуральной школе: Взгляд на русскую литературу 1846 года и Взгляд на русскую литературу 1847 года. Белинский не мыслит красоту вне этического. В таком же контексте он мыслит и категорию "трагического". Отвергая идею "трагической вины" как основы теории трагического, он противопоставляет ей свою концеп-

цию трагизма ,обусловленного историческим положением и психологическими условиями.В статье "Гамлет",драма Шекспира.Мочалов в роли Гамлета,источником трагического считается "несообразность действительности с идеалом жизни"[139] и "впадение из созерцания бесконечного "в "конечность"[140].по этой линии развивает позже свою теорию о трагическом Чернышевский.

Что касается юмора,из необходимостей борьбы за реализм, Белинский настаивает на его сатирической составляющей,намного суживая его познавательное значение.И все же,воспринимая его почти исключительно в сатирическом виде,при анализе гоголевского юмора Белинский не может не заметить амбивалентное проявление юмора в отрицании и утверждении,его онтологическую сущность. К такому более тонкому пониманию юмора призывает сама гоголевская формула "смех сквозь слезы",сама реальность таких повестей, как Шинель,Записки сумасшедшего ,гоголевские отступления и заметки в связи с романом Мертвые души .

Эстетика Белинского включает еще и положения о типологии романтизма и реализма.Оригинальность критика сказывается в рассмотрении последнего.Основные его принципы,связанные с теорией реализма ,мы представили выше.

Значительным вкладом великого критика в развитие русской науки о литературе являются его замечания о жанровом своеобразии романа.

Еще в 1835 году в статье О русской повести и повестях Гоголя,Белинский выделяет одну главную черту романа:интерес к частной жизни.В 1841 году,в статье Разделение поэзии на роды и виды,в ходе определения лирического,драматического и эпического жанров аргументами поэтики Аристотеля и немецкого писателя и критика Жан-Поля Рихтера,Белинский останавливается более по-

---

139 Т:I;стр:303:
140 Т:I;стр:226:

дробно на проблеме романа. Специфика романа как эпического жанра устанавливается им сопоставлением романа и эпопеи. Различия получаются в выборе материала из действительности, в характере развития и изображения его в эстетическом плане. Так, специфичным для романа признается его интерес к повседневности, к обыкновенному: "здесь (в романе, Л.К.) идеализируются и подводятся под общий тип явления обыкновенной прозаической жизни," "роман может брать жизнь в ее положительной действительности, в ее настоящем состоянии"[141], в то время, как эпопея представляет "субстанциальную жизнь народа".[142]

Появление романа, русский критик рассматривает как необходимость эпохи человечества, когда "все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь рабежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов".[143] Интересно здесь не только указание на тот материал, который становится основным для романа, но и высказывание о причинной связи между искусством и действительностью.

Позже, в статье Взгляд на русскую литературу 1847-го года, Белинский выделяет другую основную черту романа: его синкретизм. Синкретизм романа рассматривается в двух аспектах. С одной стороны, роман считается средоточием лирического, драматического и эпического, понятых в их родовой сущности: "В нем соединяются все другие роды поэзии - и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры".[144]

---

141 Т. I, стр. 504.
142 Т. I, стр. 503.
143 Т. I, стр. 505.
144 Т. II, стр. 678.

С другой стороны,синкретизм определяется отношением романа к другим прозаическим жанрам.Из такого отношения,к которому прибегает Белинский в статьях Разделение поэзии на роды и виды и Взгляд на русскую литературу 1847 года,вытекает,что роман-это нечто новое,представленное соединением множества жанров:повести, исторической хроники,новеллы,физиологии,мемуара,рассказа.В связи с этим критик делает вывод,что роман является самым свободным жанром,способным ассимилировать все известные жанры и повлиять, в свою очередь,на них.Выделение романа как четвертого рода и признание его преобладающей роли в развитии литературы XIX-го века являются положениями,которые сегодня рассматриваются исследователями литературы разных школ и направлений.Это несомненный признак актуальности мысли Белинского,его исторического и сопоставительного метода анализа.Актуальной остается и его идея о необходимости привить литературе ,и роману особенно, философскую, "субстанциальную идею".

Всеми указанными идеями и критическими работами Белинский сказывает себя как основатель русской научной классической литературной критики ,но и как теоретик реализма и прозаических жанров,которые сильно утверждались после сороковых годов. Через него русская наука о литературе стала синхронной с европейской наукой о литературе ,с ее тенденцией отказаться от эстетизма и риторики ,отнестись более свободно к литературному явлению. Его работы и критические суждения о Пушкине,Лермонтове ,Гоголе цитируются и сегодня,не только из уважения к первому крупному литературному критику,но и оттого,что Белинский,как всякий великий классик,всегда открывается и читается как будто в первый раз.

КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

I. РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА

1) На русском языке

I. М.В.Алпатов, Этюды по истории русского искусства, Москва, I967

2. П.Бацилли, Этюды о русской поэзии, Прага, I926.

3. В.Брюсов, Далекие и близкие, Москва, I9I2.

4. Д.Д.Благой, Три века из истории русской поэзии, Москва, I933.

5. Д.Д.Благой, От Кантемира до наших дней, т.II, Москва, I973.

6. Д.Д.Благой, Литература и действительность, Москва, I959.

7. Б.Бурсов, Национальное своеобразие русской литературы, Лен., I967.

8. Б.Бухштаб, Русские поэты, Ленинград, I970.

9. Р.В.Ванслов, Эстетика романтизма, Москва, I966.

I0. А.Н.Веселовский, Этюды о байронизме, ч.III, Москва, I907.

II. В.В.Виноградов, Эволюция русского натурализма, Ленинград, I929.

I2. В.В.Виноградов, О теории художественной речи, Москва, I97I.

I3. В.В.Виноградов, Поэтика русской литературы, Москва, I976.

I4. Вопросы русской литературы, Львов, I97I.

I5. Л.Гинзбург, О лирике, Ленинград, I974.

I6. В.В.Гиппиус, От Пушкина до Блока, Москва-Ленинград, I966.

I7. Н.А.Глаголев, Проблемы истории русской демократической критики, Москва, I966.

I8. Вопросы романтизма, вып.5, Казань, I959

I9. Г.А.Гуковский, Пушкин и русские романтики, Москва, I965.

20. Е.Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, Москва, I963.

2I. Б.П.Городецкий, Русские лирики. Историко-литературные очерки, Ленинград, I974.

22.Н.А.Гуляев,Романтизм.Теория литературы в связи с проблемами эстетики,Москва,1970.

23.Н.А.Гуляев,О формах романтической типологии.-В кн.Проблемы теории и истории литературы,Москва,1971.

24.А.С.Долинин,Русские писатели XIX-го века,Ленинград,1938.

25.В.Жирмунский,Вопросы теории литературы,Ленинград,1928.

26.В.Жирмунский,Композиция дирических стихотворений,Пб.1921.

27.И.И.Замотин,Романтизм двадцатых годов XIx-го столетия в русской литературе,т.I,С.-Петербург,1911-1913.

28.История русской поэзии,I,II,Ленинград,1968.

29.История русской критики,I,II,Москва-Ленинград,1958.

30.Иванов-Разумник,История русской общественной мысли,С.-Пет.1908.

31.Из истории русского романтизма,Сб.статей ,вып,I,Кемерово,1971.

32.Из истории русского романтизма,Москва,1973.

33.К истории русского романтизка,Москва,1973.

34.Н.Кадмин,Очерки по истории русской литературы,Москва,1912.

35.В.Кирпотин,Вершины ,Москва,1970.

36.Н.Кожинов,Происхождение романа,Москва,1963.

37.Н.И.Коробка,Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века,С.Пет.1903.

А.Лаврецкий ,Эстетические взгляды русских писателей,Москва,1963.

38.Л.М.Лотман,Реализм русской литературы 60-ых годов XIX-го века, Ленинград,1974.

40.А.В.Луначарский,Очерки по истории русской литературы,Москва,1977

41.Е.А.Маймин,Русская философская поэзия.Поэты-любомудры ,Москва, 1976.

42.Ю.Манн,О гротеске в литературе ,Москва,1966.

43.Л.Мельшин,Очерки русской поэзии,С.-Пет.1904.

44.Д.С.Мережковский,Вечные спутники,С.-Пет.1904.

45.Некоторые вопросы русской и зарубежной литературы,Саратов, 1969.

46.И.Г.Неупокоева,Революционно -романтическая поэма первой половины XIX-го века,Москва,1971.

47.И.Нефед,Размышления о драматическом конфликте ,Минск,1970.

48.Н.И.Овсяноко-Куликовский,История русской интеллигенции,Москва, 1907.

49.В.Г.Одиноков,Художественная система русского классического романа,Новосибирск,1976.

50.В.Г.Одиноков,Проблемы поэтики и типологии русского романа , Новосибирск,1971.

51.С.М.Петров,Исторический роман в русской литературе,Москва, 1961.

52.Проблемы жанра в истории русской литературы,Ленинград,1969.

53.Проблемы теории и истории литературы,Москва,1971.

54.Проблемы романтизма,Москва,1967.

55.Проблемы романтизма,Москва,1971.

56.Романтизм в русской и зарубежной литературе ,Казань,1974.

57.Романтизм в художественной литературе,Казань,1972.

58.Русский романтизм,Ленинград,1927.

58.Русская повесть XIX-го века,Ленинград,1973.

60.В.Ф.Саводник,Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева,Москва,1911.

61.И.М.Семенко,Поэты пушкинской поры,Москва,1970.

62.А.С.Скафтымов,Нравственные искания русских писателей,Москва, 1972.

63.А.Н.Соколов,Очерки по истории русской поэмы XVIII-го и первой половины XIX-го века,Москва,1955.

64.Д.Я.Тамарченко,Из истории русского классического романа, Москва-Ленинград,1961.

65.Поэтический строй русской лирики,Ленинград,1973.

66.Ю.Тынянов,Пушкин и его современники, Москва,1969.

67.Г.М.Фридлендер,Поэтика русского реализма,Ленинград,1971.

68.Г.М.Фридлендер,Проблемы реализма в русской литературе XIX-го века,Москва-Ленинград,1961.

69.А.В.Чичерин,Очерки по истории русского литературного стиля, Москва,1977.

70.В.Шкловский,Художественная проза.Размышления и разборы,Москва,1959.

71.В.Шкловский,Заметки о прозе русских классиков,Москва,1955.

72.Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха,Петроград, 1922.

73.Р.Ф.Юсуфов,Русский романтизм, начала XIX века и национальные культуры ,Москва,1970.

в) На других языках

74. R.M.Albérès, Istoria romanului modern , Buc.1962.

75.V.Erich Auerbach,Mimesis.Reprezentarea realităţii în lumea occidentală , Buc.1967.

76.J.Aynard,Comment définir le romantisme?,"Revue de la littérature comparée",V,1925.

77.F.Baldensperger,Romantique-ass analogue et equivalantes ,"Harward Studies and Notes in Philology and Literature",XIV,1937.

78.F.Baldensperger,Sensibilité musicale et romantisme,Paris,1925.

79.E.Barat,Le style poétique et la révolution romantipue,Paris, 1904.

8o.B.Barrère ,Sur puelpues définitions du Romantisme,"Revue des sciences humaines",62-63,1951.

81.Ch.Baudelaire,L'art romantipue,Paris, 1968.

82.A.Béguin ,Sufletul romantic si visul, Buc.197o .

83.L.Blaga,Daimonion,Cluj,193o .

84.J.Bouspuet,Les thèmes du rêve dans la littérature romantipue, Paris,1964

85.C.M.Bowra, The Romantipue Imagination,London,1961 .

86.G.Călinescu,Clasicism,romantism ,baroc,în Impresii asupra literaturii spaniole, Buc.1965.

87.G.Călinescu,Ironia romantică ,în Scriitori străini,Buc.1965.

88.V.Černy ,Essai sur le titanisme dans la poésie romantipue occidentale entre 1815-185o ,Praga,1935.

89.I.C.Chițimia, Le romantisme slave et la modalité différente de la réception créatrice du folklore en perspective universelle, „Analele Univ. din Bucureşti, Limbi şi lit. străine", „, anul XXVI, 1977.

9o.Ch.Dédéyan ,Le thème du Faust dans la littérature européenne,Paris,1955..

91.Al.Dima,Romantismul european în trăsăturile lui dominante,în Romantismul romanesc şi romantismul european,Buc.197o.

92.R.Dumennil,Le Réalisme ,Paris,1936.

93.E.Dupuy,Les grandes maitres de la littérature russe au XIX-ème siècle,Paris,1885.

94.J.Fabre,Lumière et romantisme,Paris,1962.

95.H.Fridrich,Structura liricii moderne ,Buc.1969.

96.E.Lo Gatto,Histoire de la litterature russe,Paris,196o.

97.A.Ghiițki,Romântismul rus(Poezia),Cluj,1975.

98.G.Hartman,Romanticism and "Antiself-Consciousness", 1962. .

99.R.Huch,Romantismul german,Buc.1974..

loo.M.Levaillant,Problèmes ou problème du romantisme," Revue des sciences humaines" fasc.62-63,avril-sept.1951..

lol. M.Milner,Le diable dans la littérature française ,1,11,Paris, 196o.

lo2.T.Moraru,Fiziologia literară,Cluj,1972. .

lo3.M.Novicov, Scriitori ruşi,Bucureşti,1972.

lo4.J.Pellissier,Le réalisme du romantisme, Paris,1912.

lo5.H.Péyré,Les générations littéraires ,Paris,1957.

lo6.Al.Philippide,Puncte cardinale europene,Orizont romantic, Buc.1973.

lo7.Romantismul european, Buc.1932..

lo8.R.Trousson,Le thème de Promethée dans la litterature européenne,tome 11,Genève,1964..

lo9.P.Van Tieghem,Le romantisme dans la littérature européenne,Paris, 1948.

11o.T.Vianu,Istoria ideii de geniu, în Postume, Buc.1966.

111.K.Waliszewski,Littérature russe ,Paris,1921 .

I. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ПО АВТОРАМ

В.А.ЖУКОВСКИЙ :

Сочинения

Полное собрание сочинений в I2-и томах, под. ред. А.С.Архангельского, С.-Петербург, I902.

Полное собрание сочинений в 4-х томах, Москва, I959 .

Литература о нем

I.В.Г.Белинский, Сочинения А.Пушкина. Статья вторая, -В кн. Избранное, I, II, т.II, Москва, I959.

2.А.Н.Веселовский, Поэзия чувства и сердечного воображения , С.-Петербург, I904.

3.С.Г.Вилинский, В.А.Жуковский и его поэзия , Одесса, I903.

4.М.Бессараб, Жуковский. Книга о великом русском поэте, Москва, I975.

5.А.Белый, Символизм, "Мусагет", Москва, I9I0.

6.Н.В.Гоголь, В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. -В кн. О литературе, Москва, I952.

7.Н.В.Измаилов, В.А.Жуковский , -В кн. История русской поэзии, т.I, Ленинград, I968.

8.В.И.Покровский, В.А.Жуковский. Его жизнь и сочинения, Москва, I9I2.

9.И.М.Семенко, Жизнь и поэзия Жуковского, Москва, I975.

I0.Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Петроград, I922.

К.Н.БАТЮШКОВ:

Сочинения

Сочинения, т.I-3, Москва, I898.

Сочинения , Москва, I955.

Стихотворения, Москва, I977.

Литература о нем

I.В.Г.Белинский,Сочинения А.Пушкина.Статья III-я.-В кн.Избранное, I,II,т.II,Москва,I959.

2.Р.Боржаковский,К.Н.Батюшков,Одесса,I902.

3.Л.Майков,Батюшков.Его жизнь и сочинения,С.-Петербург,I896.

4.И.М.Семенко,Поэты пушкинской поры,Москва,I970.

5.И.З.Серман,К.Батюшков,"Мои Пенаты".Послание к Жуковскому и Вяземскому.-В кн.Поэтический строй русской лирики, Ленинград,I973.

6.Н.В.Фридман,Поэзия Батюшкова, Москва,I97I.

7.Л.Г.Фризман,Эволюция русской романтической элегии.- В кн.К истории русского романтизма,Москва,I973.

А.С.ПУШКИН:

Сочинения

А.С.Пушкин,Полное собрание сочинений в X-и томах ,Изд.Акад.Наук, Москва-Ленинград,I962-I964гг.

А.С.Пушкин,Полное собрание сочинений в 6-и томах, Москва,I936-I938.

Литература о нем

а)На русском языке

I. Акад.Наук СССР,А.С.Пушкин ,I799-I949.Материалы юбилейных творчеств/Москва,I95I.

2. А.Ахматова,О Пушкине,Ленинград,I977.

3.В.Г.Белинский,Сочинения А.Пушкина,Москва,I949.

П.Вицилли,Этюды о русской поэзии,Прага,I926.

5.А.Блок,О назначении поэта.-В кн.Полное собрание сочинений ,т.6, Москва-Ленинград,I962.

6.Д.Д.Благой,Бездна пространства.-В кн.Проблемы теории и истории литературы.Москва.I97I.

7.Д.Д.Благой,Творческий путь Пушкина,Москва,1950.

8.Н.Л.Бродский,Комментарий к роману А.С.Пушкина"Евгений Онегин", Москва,1932.

9.В.Я.Брюсов,Мой Пушкин ,Москва-Ленинград,1929.

10.В.Я.Брюсов,Стихотворная техника А.С.Пушкина.-В кн.Избранные сочинения в II-и томах,Москва,1955.

11.Я.Воскресенский, "Евгений Онегин" А.С.Пушкина,Москва,1888.

12. В.В.Виноградов,Язык Пушкина ,Москва-Ленинград,1933.

13.М.Гершензон, Мудрость Пушкина,Москва,1919.

14.Б.П.Городецкий,Лирика Пушкина ,Москва,1962.

15.Л.Гроссман, Пушкин ,Москва,1939.

16.А.Еголин, Пушкин.Сборник статей,Москва,1941.

17.А.Лежнев,Проза Пушкина ,Москва,1966.

18.Е.А. Ляцкий,Пушкин-повествователь в "Истории пугачевского бунта",Прага,1929.

19.Б.Мейлах,Художественное мышление Пушкина как творческий процесс,Москва,1962.

20.М.Нольман,Система пушкинских образов,"Вопросы литературы", нр.9,1971.

21.Очерки по поэтике Пушкина,Берлин,1923.

22.А.Терц,Прогулка с Пушкиным ,Collins ,London,1975.

23.Е.М.Петров,Исторический роман Пушкина, Москва,1953.

24.В.Ф.Саводник,Чувство природы в поэзии Пушкина,Лермонтова, Тютчева,Москва,1911.

25.Д.Селиванов,О некоторых особенностях романтизма Пушкина, "Фил.науки",нр.1,1973.

26.А.Слонимский,Мастерство Пушкина,Москва,1959.

27.Б.Томашевский,А.С.Пушкин,I,II,Москва,1961.

28.Ю.Тынянов,Пушкин и его современники,Москва,1959.

29.А.Цейтлин,Мастерство Пушкина, Москва,1938.

30.С.В.Шервинский,Ритм и смысл.К изучению поэтики Пушкина, Москва,1961.

31.Б.Эйхенбаум,Проблемы поэтики Пушкина,-В кн.Сквозь литературу, Ленинград,1924.

32.Б.Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха,Петроград, 1922.

б)На других языках

I. V.E.Dvoicenko-Markova,Puskin şi Romania,Buc.1937.

2.A.Ghiţiţki,Tatiana Nicolescu,M.Novikov,L.Teodorescu,Studii despre Puşkin,Buc.1974.

3.A.Meynieux,Pouchkine homme de lettres et la littérature professionelle en Russie,Paris,1966.

4.Tatiana Nicolescu,A.S.Puşkin,Buc.,1978.

5.J.Onimus,L"art de "causer" en vers",Revue d'Esthétipue ",nr.2,1965

6.Pouchkine.Recueil d'articles consacrés au grand poète russe, Moscou,1939.

7.H.Troyat,Pouchkine,1,11,Paris,1946.

Переводы на румынский язык

Ţiganii, poemă a lui Puşkin tălmăcită din limba rusească de Alexandru Donici, Buc. 1837.

Şalul negru, trad. de C. Negruzzi, Noua bibliotecă populară, 1890.

Nuvele alese, trad. de I. Husar, Craiova, 1895.

Fata căpitanului, Bucureşti, 1899.

Fiica căpitanului, trad. de I.P. Tincoca, Roman, 1899.

Dubrovski, trad. de Vlădescu, Buc. 1909.

Ţiganii, poemă tradusă din ruseşte de Alecu Donici, Vălenii de Munte, 1909.

Haremul (Fîntîna din Bahcisarai), Povestea cocoşului de aur, Voevodul Budria şi fiii săi, Mărei, Căruţa vieţii, trad. de G. Carp, Bucureşti, Biblioteca "Lumen", 1910

Fata căpitanului, trad. de G.E. Botez, Buc. (1912-1915).

Dama de pică, traducere şi prefaţă de I. Constantinescu-Delabaia, Buc. 1915..

Duelul, în româneşte de P.P. Stănescu, Buc. 1927.

Fata căpitanului, textul românesc de G.B. Rareş, Buc. 1928.

Boris Godunov, traducere din ruseşte de Grigore Avakian şi J.G. Dimitriu, Bucureşti 1937..

Dama de pică, Buc. 1938 .

Fata căpitanului, trad. Isaia Răcăciuni, Buc. 1938 .

Basmele lui Puşkin, în româneşte de Miron Radu Paraschivescu, Buc. 1945; ed. a II-a, 1949 .

Fata căpitanului, traducere din limba rusă de Eusebiu Camilar, Buc. 1946; ed. a II-a, 1949 .

Poeme tălmăcite din original de George Lesnea, Buc. 1947.

Povestile răposatului Ivan Petrovici Belkin ?trad. L.G. Soloănescu, Buc. 1947; ed.. a II-a, 1949.

Basme,traducere de Anda Fulga,Buc.1949.

Călăreţul de aramă,versiune românească de George Lesnea,Buc.1949.

Dama de pică,tălmăcire din limba rusă de Larisa şi G.Solomăneacu,
Buc.1949 .

Fîntîna din Bahcisarai,poem,versiune românească de George Lesnea,
Buc.1949.

Poezii lirice,tălmăcire de Maria Banuş,Buc.1949.

Poltava,poem,traducere din limba rusă de George Lesnea,Buc,1949,
ed.a II-a,195c.

Teatru ,în româneşte de Ion. Costin,Buc.1949.

Tiganii,în româneşte de George Lesnea,Buc.1949.

Boris Godunov,dramă,traducere din limba rusă de Victor Eftimiu,
Buc.195c;ed.a II-a,1953.

Ruslan şi Liudmila,poem,în româneşte de Miron Radu Paraschivescu,
Buc.1951.

Poezii,în româneşte de Al.Philippide şi George Lesnea,Buc.1953.

Basme, în româneşte de Adrian Maniu,Buc.1955.

Opere alese ,vol.I-II,Buc.1954.

Povestea pescarului şi a peştişorului,în româneşte de Al.Philippide,
Buc.1954.

Povestirile răposatului Ivan Petrovici Belkin,traducere de Eusebiu
Camilar şi Gh. Solcănescu,Buc.1954.

Evgheni Oneghin,în româneşte de George Lesnea,Buc.1955;ed.a II-a,
1955.

Fata căpitanului, ed.IV,traducere revăzută de Eusebiu Camilar,Buc.
1955.

Povestea craiului Sultan,în românește de George Lesnea,Buc.1956.

Micile tragedii,în românește de Mihai Beniuc,Mihu Dragomir,
Adrian Maniu,Virgil Teodorescu,Buc.1957.

Poeme, în românește de Al.Andrițoiu, E.Jebeleanu, G.Lesnea, Ioanichie Olteanu, M.R.Paraschivescu, Buc.1957.

Evgheni Oneghin, în românește de I.Buzdugan, Buc.1964.

Despre muncă literară, traducere de Tatiana Nicolescu, Buc.1958.

Poezii (Traducere din limba rusă). Prefață de Tamara Gane, Buc.1962.

Versuri și proză. Prefață și aparatul critic de Tatiana Nicolescu, Buc.1965.

Versuri. Stihi, în românește de Al.Andrițoiu, ediție bilingvă, Buc.1967.

Versuri, Buc., 1974.

А.С.ГРИБОЕДОВ

Сочинения

Сочинения, Москва, 1958.

Избранные произведения, Ленинград, 1952.

Литература о нем

1. В.Г.Белинский, Горе от ума.- В кн. Избранное, I, II, т.I, Москва, 1959.

2. И.А.Гончаров, Мильон терзаний, Москва, 1956.

3. Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, С.-Петербург, 1908, т.I, гл.IУ

4. М.В.Нечкина, Грибоедов и декабристы, Москва, 1947.

5. Д.Н.Овсянико-Куликовский, История русской интеллигенции, 2-е издание, ч.I, Москва, 1907, гл.I.

6. Вл.Орлов, Грибоедов, Москва, 1954.

7.С.Петров, А.С.Грибоедов(1795-1829),Москва,1954.

8.В.Б.Сандомирская,А.С.Грибоедов и эстетические идеалы русских романтиков.В кн.История русской поэзии,I,Ленинград,1968.

Переводы на румынский язык

Al.Griboedov,Prea multă minte stricã... Comedie în 4 acte în versuri. In romaneşte de Adrian Maniu,Buc.1957

Ф.И.ТЮТЧЕВ

Сочинения

Стихотворения,Москва,1972.

Литература о нем

а)На русском языке

1.П.Бацилли,Этюды о русской поэзии,Прага,1926.

2.Д.Д.Благой,Гениальный русский лирик(Ф.И.Тютчев).-В кн.Литература и действительность,Москва,1959.

3.Д.Д.Благой,Тютчев и Вяземский.-В кн. От Кантемира до наших дней , Москва,т.I,1972.

4.А.Блок,Педант о поэте.В кн. Полное собрание сочинений,т.5, Москва-Ленинград,1962.

5.В.Брюсов,Далекие и близкие,Москва,1912.

6.Б.Бухштаб,Тютчев.-В кн.Русские поэты,Ленинград,1970.

7.А.Горелов,Три судьбы,Ленинград.1976.

8.О.Зунделович,Этюды о лирике Тютчева,Самарканд,1971.

9И.В.Королева,Ф.И.Тютчев .-В кн.История русской поэзии,т.II,
Ленинград,1969.
IO.Л.Мельшин,На высоте.-В кн.Очерки русской поэзии,С.-Пет.,
1904.
II.К.В.Пигарев,Жизнь и творчество Тютчева ,Москва,1962.
I2.В.И.Покровский,Ф.И.Тютчев,Москва,1904.
I3.В.Саводник,Очерки по истории русской литературы XIX-го
века,ч.II,Москва,1915.
I4.Л.Озеров,Поэзия Тютчева,Москва,1975.
I5.Ю.Н.Тынянов,Пушкин и Тютчев.-В кн.Пушкин и его современники,
Москва,1969.
I6.Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха,Петроград,
1922.

б)На других языках

1.Veronica M. Du Feu,Tiutcheff,premier symboliste russe,"Langue et littérature ",Actes du VIII-e Congrès de la Fédération Internationale de Langues et Littératures Modernes,1961,Paris.

Переводы на румынский язык

F.I. Tiutcev,Versuri. In românește de Th.Pâcă..Cuvînt înainte de Al.Dincu,Buc.1977.

М.Ю.ЛЕРМОНТОВ

Сочинения

Полное собрание сочинений в 4-х томах ,Ленинград,1939-1940 .
Сочинения в шести томах,Москва,1954,1956,1957.

Литература о нем

а)На русском языке

I.М.К.Азадовский,Фольклоризм Лермонтова.-В кн. Статьи о литературе и фольклоре,Москва-Ленинград,I960.

2.А.Архипов,М.Ю.Лермонтов,Поэзия познания и действия,Москва, I965.

3.А.Бем,Самоповторения в творчестве Лермонтова,С.-Петербург,I9I9.

4.В.Асмус,Круг идей Лермонтова,Лит.Наследство,43-44,Москва,I94I.

5.И.Л.Андронников,Лермонтов,Пенза,I952.

6.П.Бицилли,Этюды о русской поэзии,Прага,I926.

7.А.Блок,Безвременье.В кн.Собрание сочинений в 8-и томах,т.У, Москва-Ленинград,I962.

8.О.Брик,Звуковые повторы.-В кн.Сборник по теории поэтического языка,Пб,I9I7.

9.А.Вознесенский,Из наблюдений над стилем Лермонтова,Минск, I926.

I0.Д.Я.Гершензон,Лермонтов в русской критике.-В кн.Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова.Исследования и материалы,Москва,I94I.

II.Л.Гинзбург,Творческий путь Лермонтова,Ленинград,I940.

I2.Л.Гинзбург,Лирика Лермонтова ,"Литературное обозрение",I94I, нр.I2.

I3.Д.Г.Гинцбург,О русском стихосложении.Опыт исследования ритмического строя стихотворения Лермонтова,Пг. I9I5.

I4.А.Григорьев,Лермонтов и его направление.-В кн.Собрание сочинений ,вып.УII,Москва-Пб.-Казань,I9I5.

I5.Л.Гроссман ,Лермонтов и культуры Востока,Лит.Наследство,43-44, Москва,I94I.

I6.Л.Гроссман,Стиховедческая школа Лермонтова ,Лит.Наследство, II,Москва,I948.

I7.А.Докусов,Поэма М.Ю.Лермонтова"Демон".К вопросу об идейной концепции в основном тексте поэмы",Русская лит.",I960,нр.4.

I8.К.В.Дрягин,Горные вершины,Вятка,I933.

I9.Н.П.Жинкин,Рифма и ее композиционная роль в поэме Лермонтова "Демон",-В кн.Венок Лермонтову,Москва,I9I4.

20.А.И.Журавлева,Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX-го века,Москва,I967.

2I.С.Н.Иконников,Как работал Лермонтов,Пенза,I962.

22.С.Н.Иконников,Мастерство Лермонтова ,Москва,I963.

23.А.Е.Кедровский,Философские мотивы в лирике Лермонтова,Москва, I965.Автореферат на соискании ученой степени кандидата филологических наук.

24.В.И.Коровин,Наблюдения над метафорой и сравнением в лирике Лермонтова I837-I84Iгг.,"Уч.Зап.М.Г.У.,т.СХУ, I957.

25.В.И.Коровин,Проблема поэта и поэзии в лирике Лермонтова , В кн.Русская литература XIX-го века ,Москва, I959.

26.П.Кудрявцев,Поэт душевных диссонансов,Херсон,I9I5.

27.В.Кирпотин,Неведомый-избранник. Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова ,Москва,I94I.

28.М.Ю.Лермонтов.Его жизнь и сочинения.Сборник историко-литературных статей.Составитель В.Покровский, Москва,I908.

29.М.Ю.Лермонтов,Вопросы жизни и творчества.Сборник статей под ред.А.Н.Соколова,Д.А.Гиреева, Орджоникидзе,I963.

30.М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников,Москва,I964.

31. М.Ю.Лермонтов в русской критике, Москва, 1951.

32. Н.А.Любович, О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова, -В кн. М.Ю.Лермонтов, Сборник статей и материалов, Ставрополь, 1915.

33. Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, Ленинград, 1959.

34. В.А.Мануйлов, М.Ю.Лермонтов, Ленинград, 1960.

35. В.А.Мануйлов, М.Ю.Лермонтов. Жизнь и творчество, Москва, 1958.

36. В.А.Мануйлов, Летопись жизни и творчества М.Ю.Лермонтова, Москва-Ленинград, 1964.

37. Е.Михайлова, Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения. -В кн. Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова. Сборник статей и материалов, Москва, 1941.

38. Е.Михайлова, Проза Лермонтова, Москва, 1957.

39. Д.С.Мережковский, Лермонтов. Гоголь, С.-Пб. 1911.

40. М.Нольман, Лермонтов и Байрон. -В кн. Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова, Москва, 1941.

41. В.Острогорский, Мотивы лермонтовской поэзии. Этюды о русских писателях, III, Москва, 1891.

42. Д.Н.Овсянико-Куликовский, М.Ю.Лермонтов, С.-Пб. 1914.

43. П.Пумпянский, Стиховая речь Лермонтова, Лит. Насл. 43-44, Москва, 1941.

44. И.Н.Розанов, Лермонтов-мастер стиха, Москва, 1942.

45. В.Ф.Саводник, Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Москва, 1911.

46. Л.Семенов, "Ангел". Очерк поэзии Лермонтова, Харьков, 1912.

47. А.Н.Соколов, Романтические поэмы Лермонтова, Москва, 1941.

48. А.Н.Соколов, М.Ю.Лермонтов, Изд. моск.-го Ун-та, 1957.

49. В.Д.Спасович, Байронизм у Пушкина и Лермонтова, Вильна, 1911.

50.А.В.Федоров, Лермонтов и литература его времени, Ленинград, 1967.

51.В.М.Фишер, Поэтика Лермонтова. Юбилейный сборник, 1914.

52.А.Цинговатов, Сложность перспектив лермонтовского творчества, (Психологический этюд), Москва, 1918.

53.С.В.Штейн, "Любовь мертвеца" у Лермонтова и Альфонса Карра, Петроград, 1916.

54.С.В.Шувалов, Мастерство Лермонтова. Исследования и материалы, Москва, 1941.

55.В.И.Чичерин, Лермонтов и песня.-В кн.М.Ю.Лермонтов. Исследования и материалы, Москва, 1941.

56.И.Эйгес, Музыка в жизни и творчества Лермонтова, Лит. Наследство, 45-46, II, Москва, 1948.

57.Б.М.Эйхенбаум, М.Ю.Лермонтов. Жизнь и творчество, Москва, 1947.

58.Б.М.Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Ленинград, 1924.

59.Б.М.Эйхенбаум, Лирика Лермонтова.- В кн. Статьи о Лермонтове, Москва-Ленинград, 1961.

60.Ю.Эйхенвальд, Антиномия дела и равнодушия, борьбы и отдыха, страсти и усмешки в поэзии Лермонтова и их конечный синтез.-В кн.М.Ю.Лермонтов. Корифеи русского слова, вып.7, С.-Пб.-Варшава, без года.

61.Л.П.Якубинский, Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова .-В кн. Сборник по теории поэтического языка, Пг.1914.

62.Л.П.Якубинский, О звуках стихотворного языка .-В кн. Поэтика. Сборник по теории поэтического языка, Пг.1919.

На других языках

1.M.Bowra,Lermontov ,"Oxford Slavonic Papers",III ,Oxford,1952.

2.H.Duchesne,M.I.Lermontov, Paris,1910.

3.E.Fabian,Von Puschin bis Gorki.Petermänken ,1952,pp.43-59.

4.L.Gáldi,Contributions a l'étude du vers Iambipue de Lermontov, "Studia Slavica",X,fasc.1-2,Budapest,1964.

5.L.Gáldi,Remarpues sur L 'expressivité de la syntaxe poétipue de Lermontov, "Studia Slavica",IX,1963.

6.L.Gáldi, Les variètés de l'accent dans le vers russe,"Studia Slavica",6,1960.

7.T.Gane,Lermontov,Buc.1963.

8.T.Gane,Ecoul creaţiei lui Lermontov în Romania în Studii de literatură universală,vol.3,Buc-1961.

9.A.Heinrich,Natura ca mijloc de analiză psihologică în proza lui Lermontov,"Analele Universităţii din Timişoara",Ştiinţe filologice,vol.3,1965.

10.L.Jousserandot,Lermontov,Paris,,f.a.

11.J.Lavrin,Lermontov,Cambridge,London,1959.

12.E.Loghinovski,Poemul "Demonul" de M.Lermontov şi filozofia lui Shelling, în Studii de literatură comparată, Buc.1968.

13.E.Loghinovski,"Demonul" lui Lermontov şi motivele demonice în literatura europeană,.Teză.Rezumat,Bucureşti, Centrul de multiplicare al Universităţii,1970.

14.E.Loghinovski,Din problemele tipologiei romantismului rus,, "Analele Univ. din Bucureşti",Literatura universală şi comparată,an 20,nr.1,1971.

15.E.Loghinovski,De la Demon la Lucesafăr.Motivul demonic la Lermontov şi romantismul european ,Buc.1979.

16.J.Mersereau,Mikhail Lermontov,Illinois,1962.

17.D.S.Mirsky,A History of Russian Literature from Its Biginnings to 1900,New York,1958.

18.M.Novicov,Lermontov în lumina contemporaneităţii,"Romanoslavica", XII,1965.

19.R.Triomphe,Lermontov et son système d'images,"Annuaire de l'Institut de Philologie et de l'Histoire Orientales et Slaves",t.XVIII,(1966-1967),Bruxelles,1968.

2o.B.Unbegaun,La versification russe,Paris,1958.

21.K.Waliszewaki,Littérature russe,Paris,1921.

Переводы на румынский язык

Demonul.Poemă tradusă din rusește de Ioan K.Rădulescou,.Cu o introducere de Gh. din Moldova,Iaşi,192o.

Demonul ,.Traducere de George Lesnea,Oradea,1948.

Un erou al timpului nostru.Traducere revăzută de Al.Philippide, Buc.1949;1953.

Mascarada,Dramă în patru acte în versuri.Traducere de Lascăr Sebastian,Buc.1952.

Poezii.In romaneşte de Al.Philippide,Buc.1954.

Poeme.In romaneşte de George Lesnea,Buc.1956.

Lirice,Buc.1956.

Cîntecul despre ţarul Ivan Vasilievici,despre tînărul opricinic şi despre vrednicul negustător Kalasnikov,în românește de Adrian Maniu,Buc.1957.

Poezii.Cuvînt înainte de Tamara Gane.Traducere de A.Rău, N.Cassian, S.Arbore ş.a. Buc.1959.

Poezii alese.Traducere din limba rusă de Al.Philippide,Buc.1951.

Poezii(Traducere din limba rusă),Buc.1959.

Teatru.Drame şi tragedii.In romaneşte de Alexandra Bărcăcilă,
Buc.1963.

Versuri .Ediţie bilingvă(biblifilă),Buc.1964.

Versuri.Stihi.In româneşte de Alexandra Bărcăcilă ş.a.Ediţie
bilingvă,Buc.1967.

Versuri.In romaneşte de Alexandra Bărcăcilă ş.a.Ediţie bilingvă,
Buc.1969.

Un erou al timpului nostru,In româneşte de Al.Philippide,
Buc.1969.

Poezii.Traducere de Leonid Dimov,Buc.1977.

Н.В.ГОГОЛЬ

Сочинения

Н.В.Гоголь, Полное собрание сочинений в 7-и томах, Москва, 1967.

Н.В.Гоголь, О литературе, Москва, 1952.

Литература о нем

а) На русском языке

1. Н.П.Анциферов, Москва и Петербург в жизни и творчестве Гоголя. Гоголь в школе. Сб. статей под редакцией В.В.Голубкова, Москва, 1954.
2. И.Ф.Анненский, Книга отражений, С.-Пб. 1906.
3. С.Т.Аксаков, История моего знакомства с Гоголем, Москва, 1960.
4. П.В.Анненков, Литературные воспоминания, Москва-Ленинград, 1960.
5. А.Аникст, Гоголь о реализме в драме, "Театр", 1952, нр.3.
6. Н.Н.Антонова, Проблема художника и действительности в повести "Портрет".-В кн. Проблемы реализма русской литературы XIX-го века, Москва-Ленинград, 1961.
7. В.Г.Белинский, О русской повести и повестях Гоголя.-В кн. Полное собрание сочинений в XIУ-и томах, т.XIII, Москва, 1953.
8. П.Берков, Идея Петербурга-Петрограда-Ленинграда в русской литературе, "Звезда", 1957, нр.6.
9. Г.П.Бердников, А.П.Чехов. Идейные и творческие искания, Москва-Ленинград, 1961, стр.33-47.
10. Д.Д.Благой, Гоголь-наследник Пушкина.-В кн. Н.В.Гоголь. Сб. статей, Москва, 1954.
11. Н.Л.Бродский, Н.В.Гоголь и "Ревизор", Москва-Ленинград, 1930.
12. В.Боцяновский, Один из вещных символов у Гоголя, Ленинград, 1926.

I3.П.К.Боголепов,Язык поэмы Н.В.Гоголя"Мертвые души",Москва, I952.

I4.С.А.Венгеров,Писатель-гражданин.-В кн.Собрание сочинений, т.II,Пб.I9I3.

I5.В.Вересаев,Гоголь в жизни,Москва-Ленинград,I933.

I6.В.Виноградов,Гоголь и натуральная школа,Ленинград,I925.

I7.В.В.Виноградов,Из истории стилей русского исторического романа, "Вопросы литературы",I958,нр.I2.

I8.Э.Л.Войтоловская,Комедия Н.В.Гоголя "Ревизор".Комментарии , Ленинград,I972.

I9.В.Гиппиус,Проблематика и композиция "Ревизора".-В кн. Н.В.Гоголь.Материалы и исследования,Москва-Ленинград, I936.

20.Г.А.Гуковский,Реализм Гоголя,Москва,I959.

2I.Н.В.Гоголь.Его жизнь и сочинения.Составитель Покровский, Москва,I908.

22.Н.В.Гоголь.Материалы и исследования.тт.I,II,под ред.В.В. Гиппиуса,Москва-Ленинград,I936.

23.Гоголь в воспоминаниях современников,Москва,I952.

24.Гоголь.Статьи и материалы. Ленинград,Изд.Л.Г.У.,I954.

25.А.Григорьев,Н.В.Гоголь и его "Переписка с друзьями",вып. 8-ой,Москва,I9I6.

26.А.Горелов,Очерки о русских писателях ,Ленинград,I96I.

27.В.А.Гофман,Язык и стиль повести Гоголя"Нос" " Русский язык в школе",I936,нр.5.

28,А.М.Докусов,Поэма Н.В.Гоголя "Мертвые души",Ленинград,I959.

29.А.А.Елистратова,Гоголь и проблемы западноевропейского романа,Москва,I972.

30.В.В.Ермилов,Гений Гоголя ,Москва,I959.

3I.В.В.Ермилов,Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции ,Москва,I953.

32.Я.Зунделович,Поэтика гротеска .Проблемы поэтики.Сб.статей под ред.В.Брюсова,Москва-Ленинград,I925.

33.В.Жданов,Н.В.Гоголь.Очерк жизни и творчества,Москва,I959.

34.Ф.М.Иоффе, Тема "маленького человека" и повесть Гоголя "Шинель","Лит.в школе",I94I,нр.I.

35.В.В.Каллаш,Основные черты личности и творчества Гоголя, Москва,I902.

36.В.С.Катранов,Гоголь и его украинские повести ,Воронеж,I9I0.

37.К.А.Киласония, К вопросу о взглядах Гоголя на искусство(по повести "Портрет"),"Труды Кутаисского пед.ин-та", II,I952-I953.

38.В.Г.Короленко,Трагедия великого юмориста. -Собрание сочинений в I0-и томах,т.8,Москва,I955.

39.Ю.Манн,Формула онемения у Гоголя,"Известия Акад.Наук",серия лит. и языка,I97I,вып.I,т.XXX.

40.Ю.Манн,Образ художника в повести Гоголя "Невский проспект", В кн.Н.В.Гоголь.Сб.статей,Москва,I954.

4I.Д.С.Мережковский,Лермонтов.Гоголь.С.-Пб.I9II.

42.В.Малинин, Н.В.Гоголь как эпический писатель,Киев,I902.

43.С.Машинский,Гоголь I852-I952,Москва,I95I.

44.И.Мандельштам, О характере гоголевского смеха,Гельсингфорс, I902.

45.Е.Покусаев,Гоголь об "истинно-общественной" комедии,"Русская лит.",I959;нр.2.

46.Н.Пиксанов,Украинские повести Гоголя.-В кн.О классиках .Сб. статей,Москва,I933.

47.А.Слонимский, Техника комического у Гоголя ,Петроград,1923.

48.А.Слонимский,История создания "Женитьбы" Гоголя.-В кн. Русские классики и театр,Москва-Ленинград,1947.

49.Е.Соллертинский, О композиции" Мертвых душ"," Вопр.лит.", 1959,нр.3.

50.Н.Л.Степанов, Национальное своеобразие поэмы Н.В.Гоголя "Мертвые души",Изд.Акад.Наук,отд.Лит. и языка, 1952,т.XI,вып.I.

51.Н.П.Третьякова, Работа Гоголя над языком и стилем "Тараса Бульбы ",- В кн. Материалы и исследования по истории русского литературного языка,т.II, Москва,1953.

52.Ю.Тынянов, Достоевский и Гоголь.К теории пародии,Пб.1921.

53.Г.М.Фридлендер,Вопросы реализма в творчестве Гоголя.-В кн. Проблемы реализма русской литературы XIX-го века,Москва-Ленинград,1961.

54.Б.Эйхенбаум,Как сделана"Шинель"Гоголя.-В кн.Сквозь литературу,Ленинград,1924.

б)На других языках

1.H.Bowman, The Nose ,"The Slavonic and East European Review", 31,1952.

2.M.Braun,Gogol' als Satiriker,"Die Welt der Slaven",4,1959.

3.E.Dupuy,Les grandes maîtres de la littérature russe au XIX-ème siècle ,Paris,1885.

4.V.Erlich,Gogol and Kafka .A Note on "Realism" and "Surrealism", In,For Roman Jakobson,Haag,1956.

5.E.Fischer,N.Gogol.Dichtung and Deutung,Beiträge zur Literatur-

betrachtung,Wien,1953.

6.H.Günter ,Das Groteso bei Gogol.Formen and Fanctionen,München,1968.

7.Otto Kaus,Der Fall Gogol ,München ,1912.

8.J.Lavrin,N.Gogol ,London,1951.

9.VI.Nabokov,N.Gogol,Norfolk,1944.

1o.Tatiana Nicolescu,Opera lui Gogol în România,Buc.1959.

11.Lucian Raicu,Gogol sau fantasticul banalităţii,Buc.1974.

Переводы на румынский язык

Insurătoarea.Intîmplare cu totul de necrezut.în 2 acte.Traducere de A.Giers,Iaşi,1899.

Memoriile unui nebun (Trad.de B.Marian),Buc.1899;1911.

Poveste.Pentru ce s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici,Tradusă din românește de Neculai Dunăreanu,Buc.1909.

O noapte de maiu.Trad.de Zaharia G.Ionescu,Buc.1915.

Taras Bulba.Roman din viaţa căzăcească.Trad.de Gr.Tăuşan, Buc.1908.

Taras Bulba.Roman din viaţa căzăcească.Trad.de L.I.Brîndza, vol.1-2,Buc.1909.

Hatmanul.Viaţa.Prizonierul.Povestea căpitanului Copeikin.Trad. din rusește de Gh.D.Belinschi,Buc.1910.

Revizorul.Comedie în cinci acte.Trad.de Simeon N.Morozov,Piatra N.1905.

Revizorul..Comedie în cinci acte.Trad.de Alexandrescu -Dersca, Buc.1925.

Răzbunare îngrozitoare.Insemnările unui nebun.Trad.de B.Marian, Buc.1927.

Noaptea sfîntului Ioan. In Povestiri fantastice(Culegere de M.Carp),1921.

Mantaua şi Calească .Nuvele traduse de I.Dusciam,Buc.1935.

La seătoare în Ucraina.Trad.de Mihail Gh.Ionescu,Buc.1929.

Taras Bulba.Roman .Buc.1937.

Taras Bulba .Roman.Trad.de I.Hodoş,Buc.1942.

PortretulTraducere din limba rusă de R.Donici,Buc.1945.

Suflete moarte.Trad .din limba rusă de Lydia Zamfirescu, Buc.1946.

Taras Bulba,Tradus de Dan Faur,Cu o prefaţă de Al.Philippide, Buc.1946.

Serile în sat la Dikanka.Trad. de T.Golescu,Buc.1948.

Insemnările unui nebun.Trad.din limba rusă de Eusebiu Camilar, Cu studiu introductiv de Eugen Schilleru,Buc.1945.

Taras Bulba.Trad.de C.Ignătescu,Cuvînt înainte de Cezar Petrescu, Buc.1952.Serile în sat la Dicanca

Serile în sat la Dicanca.Ed.a 2-a revăzută de Lucia Mantu, Buc.1952.

Taras Bulba.Ed. a 2-a.Trad. revăzută de Al.O.Teodoreanu şi Xenia Stroe,Buc.1956.

Povestiri.Trad. din limba rusă de Eusebiu Camilar şi Ada Steinberg, Buc.1953.

Revizorul.Comedie în cinci acte.Trad. de Sică Alexandrescu şi Gabriela Leonte,Buc.1952.

In noaptea de sjun.Trad. de A.Boldur,Buc.1952.

Mantaua.Povestiri din Petersburg.Trad.de Eusebiu Camilar şi R. Donici,Prefaţa de Tatiana Nicolescu,Buc.1962.

Jucătorii de cărți.Piesă într-un act.Trad.de Al.Kirițescu și Ada T.Pietrari,Buc.1952.

Opere în 6 volume .(Trad.din limba rusă).Buc.1954,1956,1957,1958.

Mirgorod .(Trad.din limba rusă). Buc.1966.

Suflete moarte.Poem.Trad. de Tudor Arghezi,Ionel Țăranu,Iancu Linde și Rostislav Donici.Buc.1969.

Povestiri din Petersburg .In românește de Alexandra Bărcăcilă și Natalia Stroe.Prefață de Tatiana Nicolescu.Buc.1970.

Petrecerea serilor în cătunul de lîngă Dikanka.Trad.de Aurel Lambrino,Buc.1972.

В.Г.БЕЛИНСКИЙ

Сочинения

Полное собрание сочинений ,I-I2,Москва,I953.

Эстетика и литературная критика ,I-2,Москва,I959.

Литература о нем

I.Д.Д.Благой,Слово о Белинском .-В кн.От Кантемира до наших дней ,т.2,Москва,I973.

2.Белинский и современность,Москва,I964.

3.Вопросы русской литературы,Львов,I97I.

4.Н.А.Гуляев,В.Г.Белинский и зарубежная эстетика его времени,Казань, I96I.

5.Иванов-Разумник,История русской общественной мысли,С.-Пет.I908, т.I.

6.Н.Кадмин,Очерки по истории русской литературы,Москва,I9I2.

7.Н.И.Коробка,Личность в русском обществе и литературе начала XIX-го века ,С.-Петербург,I903.

8.А.Лаврецкий,Эстетика Белинского ,Москва,I959.

9.А.Лаврецкий,Вступительная статья ,В.Г.Белинский,Сочинения в двух томах ,Москва,1959.

10.А.Лаврецкий,В.Г.Белинский.-В кн.История русской критики, I,II,Москва-Ленинград,1959,т.1.

11.В.Г.Белинский,Лит.Наследство ,Москва,1951.

12.П.А.Мезенчев,Белинский и русская литература,Москва,1965.

13.Д.Н.Овсянико Куликовский,История русской интеллигенции , Москва.1907.

Переводы на румынский язык

Pagini alese.Traducere de Tatiana Ğaciulcov şi Vera Călin, Buc.1953.

Opere filozofice alese,Traducere.Vol.1-2,Buc.1956- 1957.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

I.АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТИХ-стих в двенадцать слогов с цезурой посередине и соответственно с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слогах.

2.АЛЛИТЕРАЦИЯ -повторение согласных.

3.АНАФОРА- повторение начальных слов ,фраз ,стихотворных строк или полустиший.

4.АССОНАНС- повторение гласных.

5.ГРОТЕСК-предельное преувеличение и заострение,придающие образу фантастический и амбивалентный характер.

6.ДИПОДИЯ- пара стоп,объединенных усиленным ритмическим ударением на одной из них.

7.АМФИБРАХИЙ- трехсложная стопа ,в которой ударный слог находится между двумя безударными.

8.ИНТРИГА- способ организации действия в драматическом и в эпическом произведении при помощи сложных перипетий. Она способствует развитию драматического действия, раскрытию характеров драматических персонажей.

9.ИРОНИЯ-I.осмеяние,содержащее в себе оценку того,что осме-
2.ивается.
2.в эстетике романтизма-полное освобождение субъективности от всяких законов и ограничений реальности силой свободы человеческого творческого духа.
3.взгляд со стороны на привычные явления.
4.осознание относительности мира и жизни.

IO.КАЛАМБУР- стилистический оборот или самостоятельная миниатюра ,основанная на сходном звучании слов или словосочетаний ,имеющих разное значение .Обычно каламбур придает речи оттенок комизма.

II.КАТАСТРОФА- кульминационный момент развития действия в драма-
ургии и иногда в эпике.

I2.КАТАРСИС- душевное волнение,испытываемое зрителем или читателем перед событиями произведения.Это волнение очищает душу,возвышает,воспитывает человека.

I3.КОМПОЗИЦИЯ- I.построение художественного произведения.
2.определенная система средств раскрытия ,организации образов ,их связей и отношений,характеризующих жизненный процесс,показанный в произведении.

I4.ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЙ ЖАНР-жанр,представляющий собой органическое,качественно новое сочетание лирического и эпического жанров.Характеризуется развернутым,сюжетным построением и наличием образа лирического героя и лирического начала-поэма,баллада,роман в стихах.

I5.МЕЛОДИКА-сочетание определенных интонационных фигур ,реализованное в синтаксисе.Б.Эйхенбаум отличает два возможных приема мелодизации:а)использование некоторых избранных интонаций и их сочетаний б) построение периодов на основе синтаксического параллелизма.
(См.Б.Эйхенбаум,Мелодика русского лирического стиха, Пб.I922.)

I6.МОТИВ-I.минимальный значимый компонент повествования(в эпике).
2.второстепенная,дополнительная тема произведения.
3.повторяющийся образ в лирике.

I7.ОЧЕРК-малый художественный жанр прозы,находящийся на грани-це рассказа и исследования.Характеризуется документальностью и достоверностью.В зарубежной литературе термину "очерк"соответствуют:"скитце","большой репортаж","эссе", "эскиз","портрет","картина".

I8.СКАЗ- форма повествования,основанная на стилизации в монологе стиля подставного рассказчика.

19СЮЖЕТ-1.ход событий.Развитие действия в повествовательных и драматических произведениях.

2.сочетание мотивов как простейших повествовательных единиц.

3.система приемов ,с помощью которых эстетически оформляется материал из жизни и из других произведений.

4.ход повествования о событиях.

20.ФАБУЛА-совокупность событий в их временной последовательности.

21.ФАРС-малый комический жанр западноевропейского средневекового театра.Близок комедии масок.В современном театре развивается трагический фарс.

СОДЕРЖАНИЕ

I.Общественная и культурная жизнь России в начале XIX-го века..I
2.Русский романтизм.....IO
3.Василий Андреевич Жуковский.....20
4.Константин Николаевич Батюшков.....3I
5.Гражданский романтизм.....4I
6.Александр Сергеевич Грибоедов.....52
7.Александр Сергеевич Пушкин.....68
Идейное и литературное движение в 30-ые годы XIX-го века.....I40
9.Михаил Юрьевич Лермонтов.....I47
IO.Федор Иванович Тютчев..... I89
II.Идейная и литературная жизнь в 40-ые годы.....200
I2.Николай Васильевич Гоголь.....208
I3.Виссарион Григорьевич Белинский.....250
I4.Библиография.....262
I4.Список литературоведческих терминов.....292

Biblioteca de Lenguas clasicas
si moderno